اعداد مكتبة الروضة الحيدرية

المكتبة الرقمية

الرسائل الجامعية



وزارةُ التَّعليمِ العالي والبحثِ العلميِّ
جامعةُ بابلَ
كلِّيَّةُ التَّربيةِ للعلومِ الإنسانيَّةِ
قسمُ اللُّغةِ العربيَّةِ

الخطاب النَّقديُّ في المنجزِ النِّسائيِّ المصريِّ المعاصرِ

سيزا قاسم ونبيلة إبراهيم أنموذجًا

أطروحةٌ تقدَّمتْ بها الطَّالبةُ

إيمان عبد الحسن عليّ

إلى مجلسِ كليَّةِ التَّربيةِ للعلومِ الإنسانيَّةِ - جامعة بابل وهي من متطلباتِ نيلِ شهادةِ دكتوراه فلسفة في اللغةِ العربيَّةِ وآدابِها / أدب

بإشرافِ

الأستاذِ المساعد الدكتورة

أَوراد محمَّد كاظم

شباط ٢٠١٦م — جمادي الأولى ١٤٣٧هـ

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ $VJŠìàã 7øã «!$#@òÓù šc %.r ÷ì=è? `ä? t9 $B Š• Jãr ﴾

النِّساء/١١٢

صدق اللهُ العليُّ العظيم

الإهداء

إلى المرأة الرَّمز بكلِّ تجلِّيات النقاء ٠٠٠٠

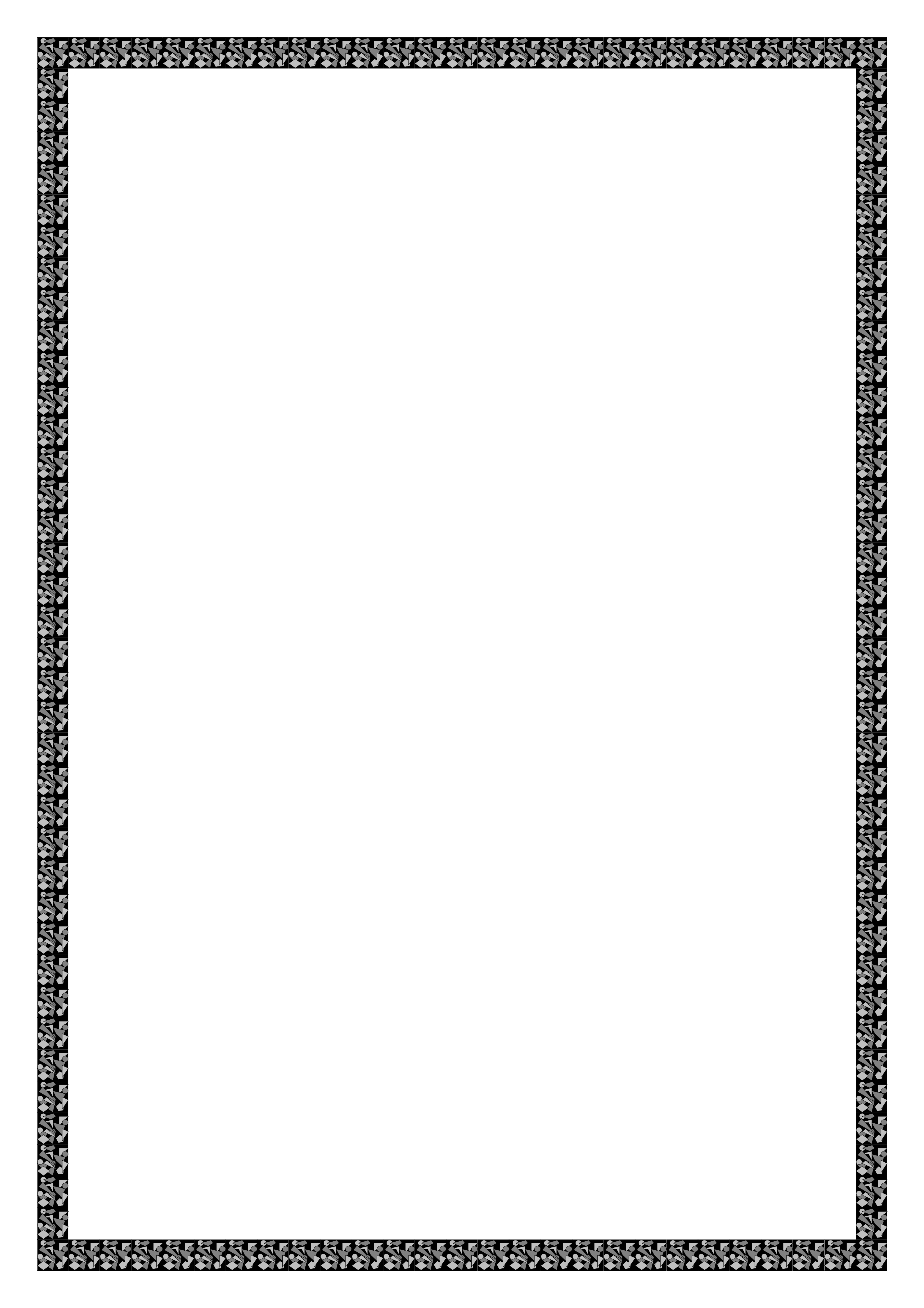
إلى عنوان المعرفة في جلباب العِفَّة والحياء ٠٠٠٠

إلى البضعة الزَّهراء سيدة النساء ٠٠٠٠

تشرُّفًا بالاقتداء٠

أهدي جهدي المتواضع

إيمان



شكر وثناء

لقد كان وراء هذا البحث أُناس لم ألقَ أحدًا أحسن معاملة وأطيب مصاحبة منهم، إذ عرفت من إحسانهم ولطفهم ما لن أفي بقضاء حقِّ أهونه .

أخصُّ من بينهم أستاذتي الفاضلة المشرفة على هذه الأطروحة الدكتورة أوراد محمَّد كاظم، التي شاطرتني عناء البحث، فكانت لي نعم العون على مصاعبه، إذ عُرِفَتْ بالعلمِ والدِّقة في متابعة طُلَّابها، والحرص على أن يظهر عملهم على أفضل حال، فضلًا عن ما أتحفتني به من تواضعها الجميل وخلقها الرَّفيع، فجزاها الله تعالى عنِّي وعن العلم وطُلَّابه أفضل الجزاء .

وإنَّها لفرصة طيِّبة أن أشكر أساتذتي الأكارم في قسم اللُّغة العربيَّة الذين نهلت من علمهم وأخلاقهم ما دمت طالبةً لديهم، وسأبقى على ذلك – ولي الفخر– ما دمت في الحياة، أذكر منهم الأستاذ الدكتورة أمل الشَّرع والأستاذ الدكتورة هناء جواد عبد السَّادة والأستاذ الدكتور قيس حمزة الخفاجيُّ والأستاذ الدكتور عبَّاس الدده والأستاذ الدكتور عبد العظيم السُّلطانيُّ والأستاذ الدكتور عبَّاس محمَّد رضا والأستاذ الدكتور حسن دخيل والأستاذ الدكتور عليّ إبراهيم، أدامهم الله جميعًا روافد علمٍ جزيل، ومنائر خلق نبيل .

وكذلك أقدم شكري وثنائي لرئاسة قسم اللُّغة العربيَّة، لرفدها جهود طلبة الِّدراسات العليا . ولما قدموه من مساعدة لإكمال هذا البحث .

وكذلك أجد من الواجب أن أتقدَّم بالشُّكر الجزيل إلى العاملين في المكتبات التي أفدت منها أيام بحثي، أذكر منهم العاملين في مكتبة كلِّيَّة التَّربية للعلوم الإنسانيَّة، ومكتبة كليَّة الآداب، والمكتبة المركزيَّة، ومكتبة كلِّيَّة الدِّراسات القرآنيَّة في جامعة بابل، ومكتبة كليَّة الآداب، ومكتبة كليَّة التَّربية في جامعة القادسيَّة، ومكتبة كلِّيَّة الآداب في جامعة الكوفة، والمكتبة المركزيَّة في الجامعة المستنصريَّة، والمكتبة المركزيَّة في جامعة بغداد، ومكتبة جامعة الحلَّة الدِّينيَّة، والمكتبة الحيدريَّة، ومكتبة

العتبة الحسينيَّة والمكتبة الأدبيَّة المتخصِّصة، ومكتبة الصَّادق ومكتبة المحقِّق الحلِّيِّ.

وأتقدم بالشُّكر والتَّقدير لأفراد أسرتي لما قدموه لي من العون في إنجاز البحث فجزاهم الله عني خير الجزاء .

ولا أنسى أن أسجِّل شكري الوافر لزميلتي العزيزة الدكتورة شيماء محمَّد وكذلك أسجِّل شكري لزملائي وزميلاتي في الدِّراسات العليا وأخصُّ منهم بالذِّكر الأخت الدكتورة عهود ثعبان الأسديّ والأخت الدكتورة نبراس هاشم والأخت الدكتورة صبا عصام والدكتورة صبا علي.

وإنِّي لأقف عاجزةً عن شكر هؤلاء، والله أدعو أن يجزيهم خير جزاء المحسنينَ على ما قدموه لي، إنَّه سميع مجيب. وآخر دعائي أن الحمد لله ربِّ العالمين وأفضل الصَّلاة وأتمُّ التسليم على محمَّدٍ وآله الطَّيِّبينَ الطَّاهرينَ.

الباحثة

قائمة المحتويات

المقدمة

بِسمِ اللهِ الرَّحمنِ الرَّحيمِ

الحمد لله ربِّ العالمين وأبلغ الصَّلاة وأتمُّ التَّسليم على خير الورى محمَّد الأمين وآله الطَّيِّبينَ الطَّاهرينَ وعلى من والاهم وتبعهم بإحسان إلى يوم الدِّين.

أمَّا بعد ...

فبفعل التَّطوُّر الذي شهدته حركة النَّقد في مرحلة الحداثة وما بعدها، وما انبثق عنه من مناهج نقديَّة في السَّاحة النَّقديَّة العربيَّة وتوظيفه لآليَّات إجرائيَّة لمقاربة النُّصوص الأدبيَّة. تأثَّر النَّقدُ النِّسائيُّ في الوطن العربيِّ، وجاء تطوُّره مواكبًا للتَّطوُّرات المستمرَّة للمناهج والاتِّجاهات النَّقديَّة المتنوِّعة، والرَّغبة في تجديد المناهج التي لم تستطع الإيفاء بمتطلَّبات المرحلة المعاصرة في دراسة النُّصوص الأدبيَّة واستكناه طبيعتها.

وانطلاقًا من الخطاب النَّقديِّ يمكن القول: إنَّ الجهود المبذولة من المرأة العربيَّة النَّاقدة تُعدُّ جهودًا لا يستهان بها، إذ تمكَّنت من إثبات وجودها وفاعليَّتها في رفد حركة التَّطوُّر النَّقديِّ ولا سيَّما جهود المرأة النَّاقدة في مصر، محاولة بلورة رؤية نقديَّة جديدة، والملاحظ أنَّ جهود المرأة العربيَّة النَّقديَّة لم تحظَ بدراسةٍ وافية، وإنَّما اقتصر الأمر على بضع دراساتٍ جزئيَّة هنا وهناك، فمن هنا ارتأينا الوقوف على هذا الموضوع وجمع شتاته ليكون الميدانَ المخصَّص للبحث، وأودُّ أن أشير إلى أنَّ الهدف الأسمى من الأطروحة هو الوقوف على المنجز النَّقديِّ النِّسائيِّ الذي لم يأخذ حقَّه في البحث والوقوف على تفاصيله، والتَّعرُّض الى ملامحه لبيان طبيعة الخطاب النَّقديِّ .

وفي ضوء تتُّبع المسار التَّأليفيِّ للنَّقد عند المرأة العربيَّة تحديدًا يتجلَّى الدَّور البارز الذي حقَّقته الباحثة المصريَّة تحديدًا متمثِّلًا بـ(سيزا قاسم، ونبيلة إبراهيم)، ومن هنا وجد البحث أنَّ العنوان يتمظَّهر في (الخطاب النَّقدي في المنجز النِّسائيِّ المصريِّ المعاصر. سيزا قاسم ونبيلة إبراهيم أنموذجًا)، ولا ريب في أنَّ الجامع بينهنَّ هو الإطار الزَّمنيُّ الذي نشتغل عليه متمثِّلًا

في(المعاصر) أي في المدَّة الزَّمنيَّة (١٩٧٤م– ٢٠٠٦م)، والإطار المكانيّ الجامع لهن هو(مصر). وقد وقع اختيار البحث على مفردة (نسائيّ) بدلًا عن (النِّسويّ) لأسباب منها:

- أسباب منهجيَّة تتعلَّقُ بدراسة النَّقد الصَّادر عن المرأة تحديدًا، ولوقلنا:(النِّسويّ) فإنَّه سوف يُحيل بلا شكٍّ إلى كتابات المرأة والرَّجل في ميدان النَّقد النِّسويِّ .
- إنَّ مفردة (نسويّ) عند إضافتها إلى النَّقد يحيل إلى حركات التَّحرُّر، وهو ما لم يُعتمد في البحث .

وتجمع دراستنا بين المقاربات النَّظريَّة والممارسات التَّطبيقيَّة التي تزخر بها الدِّراسات المعاصرة، كما سنعمد في هذا البحث إلى اختيار النَّماذج التي تُطرَح من الخطاب النَّقديِّ؛ لأنَّه ليس من اليسير تناول الخطاب كلِّهِ في دراسة واحدة في مدَّةٍ زمنيَّةٍ محدَّدة، إذ يهتمُّ البحث بمعاينة اشتغالات الكاتبة والنَّظر في اهتماماتها النَّقديَّة المنجزة وما قيل عنها من آراء واعتراضات، محاولًا تقديم رؤية تُجسِّد الموقف النَّقديِّ المتمثِّل في كتاباتها، أي في ما يخصُّ المناهج النَّقديَّة فقط، فثمَّة كتابات كثيرة للنَّاقدات لا يمكن السَّيطرة عليها فضلًا عن فتحها لحقول معرفيَّة واسعة، فضلًا عن اتِّخاذ مؤلَّفات النَّاقدتين (سيزا قاسم ونبيلة إبراهيم) ميدانًا للتَّطبيقات الإجرائيَّة؛ لسعتها وشمولها للمناهج النَّقديَّة، وهذا كلُّه فيما يتعلَّق بمنهجية الدراسة .

أمَّا في ما يخصُّ خطَّة البحث فقد اقتضت طبيعتُه تقسيمَه على تمهيدٍ وثلاثة فصول تسبق بمقدِّمة وتتبع بخاتمة، وقد خُصِّص التَّمهيد للحديث في الخطاب النَّقديِّ عند المرأة العربيَّة والتَّعرُّض إلى بدايات النَّقد متتبعينَ فيه مسارًا تعاقبيًّا من(العصر الجاهليِّ إلى العصر الحديث).

أما **الفصل الأوَّل:** فحمل عنوان (النَّقد البنيويِّ في المنجز النِّسائيِّ)، وقد تناول المقاربات النَّظريَّة للنَّقد البنيويِّ، متضمِّنًا البنيويَّة: الرُّؤية المنهجيَّة، والمنهج البنيويّ وتحليل النُّصوص وروافد النَّقد البنيويِّ، ومقولات النَّقد البنيويِّ، فضلًا عن المرتكزات البنيويَّة التي تتضمن: نظام النَّصِّ ومستوياته اللُّغويَّة، والعلاقات في النقد البنيوي والثُّنائيَّات في النقد البنيوي، وقد اعتمدت الدِّراسة على كتابينِ هما: (بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ) لسيزا قاسم، و(نقد الرُّواية من وجهة نظر الدِّراسات اللُّغويَّة الحديثة) لنبيلة إبراهيم، لإحاطتهما بالمنهج البنيويِّ .

أما **الفصل الثَّاني** فتضمَّن (النَّقد السِّيميائيَّ في المنجز النِّسائيِّ) وفيه تناولت :المقاربات النَّظريَّة للنَّقد السِّيميائيِّ والبحث في الأصول الفلسفيَّة، ومنطلقات السِّيميائيَّة، ومفهوم العلامة وأقسامها واتِّجاهات السِّيميولوجيا المعاصرة والمنهج السِّيميائيّ والنُّصّ الأدبيّ والشَّفرات والمرتكزات الإجرائية في التحليل السيميائي متمظِّهرًا في كتاب (القارئ والنَّصِّ العلامة والدِّلالة) لسيزا قاسم أنموذجًا تطبيقيًا.

أما **الفصل الثالث** فكان بحثًا مخصَّصًا لكتاب (بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ) أنموذجًا تطبيقيًا.

وفيه تناولت: المقاربات النَظريَّة للنَّقد السَّرديِّ رُصِدَ فيه اتِّجاهات السَّرد في المنجز، ومكونات النص السردي متمثلة في الزَّمان والمكان والمنظور.

ثمَّ ختمتُ البحث بملخَّصٍ لأهمِّ النَّتائج التي توصَّلت إليها .

وتساوقًا مع طبيعة موضوع البحث آثرنا المنهج الوصفيَّ التَّحليليَّ، فبعد تناول النُّصوص النَّقديَّة والوقوف على أبرز ما تضمَّنته في ضوء التَّحليل، وعرض ما قُدِّم من نقد لها، تتضح الرؤية النقدية، محاولة منا إعطاء صورة صادقة عن النَّقد عند المرأة الذي تمثَّل في المرأة المصريَّة تحديدًا.إذ ينبغي الوقوف على صورة النَّقد الأدبيِّ الذي أنجزته المرأة العربيَّة في مجال النَّقد وخصوصًا النَّاقدة المصريَّة؛ لأنَّها شكَّلت تيَّارًا خاصًّا بها له مقارباته ومقولاته الأساسيَّة في مجال الدِّراسات المعاصرة والالتفات إلى الجهد المتمثِّل في المؤلَّفات مع ملاحظة الأسس النَّظريَّة التي توجِّه خطابهنَّ مما سيفتح المجال واسعًا أمام البحث في ميدان النَّظريَّة والتَّطبيق.

- إنَّ السُّؤال المشروع هنا هو: هل حقَّق الخطاب النقَّديُّ عند المرأة العربيَّة الطُّموح النَّقديَّ في بلوغ الهدف وتمكُّنه من تحقيق خطاب متنوِّع في التَّنظير والتَّطبيق يمكن الوثوق به والتَّحقُّق من وجوده فعليًّا؟ وهل ترك بصمة واضحة في السَّاحة النَّقديَّة العربيَّة؟، وهوما سنحاول الإجابةَ عنه في ضوء عرض جملةٍ من النِّقاط أبرزها:

١- الوقوف على المرجعيَّات النَّقديَّة المؤثِّرة في الخطاب النَّقديِّ التي شكَّلت نقطة الانطلاق في نصوصه.

٢- بيان المقولات النَّقديَّة الأساسيَّة الموظَّفة ومدى إفصاحها عن الرُّؤية المتَّبعة في خطابهنَّ.

٣- الوقوف على المناهج النَّقديَّة الحديثة التي كانت مثار اهتمام النَّاقدات المصريَّات لمرحلة الحداثة وما بعدها وذلك لتوافر المادَّة النَّقديَّة وحسم الجدال الدَّائر في الكثير من النُّقاط الخلافيَّة في هذا المنهج أو ذاك.

وأمَّا المصادر والمراجع التي رُفِد بها البحث فهي متنوِّعة، فكانت الأهمِّيَّةُ مرتكزةً بالدَّرجة الأولى على النُّصوص الواردة ضمن المنجز المحدَّد في دراستنا سواء أكانت على مستوى التَّأليف، أم على النُّصوص المترجمة التي قد نرجع إليها عند الحاجة.

أما بقيَّةُ المصادر فقد توزَّعت بين النُّصوص العربيَّة والنُّصوص الغربيَّة المترجمة. وفي ما يتعلَّق بالمتن المحدَّد للدِّراسة فإنَّه يشتملُ على مجموعة من المؤلَّفات بعضها كتب وبعضها بحوث منشورة في المجلات وأحيانًا عند حاجتي استأنس بترجماتهنَّ لبعض الدِّراسات حتى يتسنَّى تفسير نصوصهنَّ الأصل بمنجزهنَّ في حقل التَّرجمة علمًا أنَّ الاستئناس الأخير لم يُشكِّل حضورًا واسعًا الَّا ما ندر.

وفي ما يخصُّ الصُّعوبات التي واجهتني في سير عملية البحث فتتجلَّى في سعة الموضوع وتشعُّبه، فضلًا عن قلَّة المصادر التي تناولت موضوع البحث النَّقديِّ عند المرأة النَّاقدة .

وأودُّ التَّنويه في ختام كلامي هذا أنَّ البحث ما كان ليصل إلى هذه الصُّورة لولا فضل الله جلَّ وعلا، ثمَّ الجهود التي بذلتها أستاذتي المشرفة على هذه الأطروحة الأستاذ المساعد الدكتورة أوراد مُحمَّد كاظم التي رافقتني من لحظة اقتراح العنوان إلى لحظة إنجازه، فكانت ملحوظاتها السَّديدة وتوجيهاتها القيِّمة ولمساتها الأخيرة سببًا في تجاوز البحث كثيرًا من العوائق التي واجهتني، فضلاً عن فكرها العلميِّ في انتقاء هذا الموضوع، فلها منِّي خالص الشُّكر والعرفان، وأخذ الله بيدها إلى ما فيه الخير والصَّلاح .

وأخيرًا بقي أن أضعَ بين يدي القارئ الكريم هذا الجهد المتواضع، فإنَّني بذلت ما بوسعي وحسبي أنَّه جهد شخصيٌّ يحتمل الصَّواب والخطأ، فإن أصبت فذلك من توفيق الله، وإن أخطأتُ

فمن عندي، وأملي أنَّ هناك من أساتيذي من يُصحِّح الخطأ، ويُقوِّم الأود، ويُسدِّد الخطى، والحمد لله أوَّلًا وآخرًا، والله مجزي الصَّابرين.

الباحثة

التمهيد

الخطاب النقديُّ عند المرأة العربيَّة

الخطاب النَّقديُّ: المفهوم والتَّأسيس

يتَّفق النُّقَّاد في ميدان البحث النَّقديِّ على أنَّ الممارسة النَّقديَّة في حراكٍ مستمرٍّ لا ينفكُّ عن التَّوقف، استجابة لروح العصر ومتطلباته فهي عمليَّة تنصهر فيها التَّجارب الإبداعيَّة الفرديَّة مع العالم الخارجيِّ بكلِّ تنوعاته، ولا شكَّ في أنَّ الخطابَ النَّقديَّ العربيَّ قد شهد تحوُّلات عديدة وكان للخطاب المنبثق عن المرأة دورٌ مهمٌّ فيه.

والحداثة ((ليست مفهومًا اجتماعيًّا أو سياسيًّا أو تاريخيًّا، وإنَّما هي حالة فكريَّة من الوعي المتجدِّد بمتغيرات الحياة، وبالمستجدات الحضاريَّة))[١]، ومن ثُمَّ فإنَّ مفهومها يشمل ((مجموع التَّحوُّلات التَّقنيَّة والتَّنظيميَّة والفكريَّة التي حدثت في أوروبا ابتداءً من القرن التَّاسع عشر))[٢]، وقد جاءت الحداثة العربيَّة متأثِّرةً إلى حدٍّ كبير بإنجازات الحداثة الغربيَّة، الأمر الذي انعكس على مجالات الحياة كلِّها ومن ضمنها الحياة الثَّقافيَّة النَّقديَّة.

إذًا قبل الولوج إلى الخطاب النَّقديِّ عند المرأة العربيَّة لابدَّ لنا من الإشارة إلى أنَّ المناهج البنيويَّة والسِّيميائيَّة التي كانت محطَّ اهتمام النَّاقدة تنضوي تحت عنوان النَّقد الذي تأثر بالحداثة الغربيَّة ويرتبط معها في فكرة التَّجديد ويشمل المناهج النَّقديَّة البنيويَّة وما بعدها.

ولعل المتتبِّع للكتابات المعاصرة يلحظ أنَّها تتجاوز سلطة النَّقد السِّياقيِّ التي أخذت تفرض هيمنتها على النَّاقد، فلم تعد تلك المناهج تفي بالغرض والكشف عن جماليَّاته. ومن ثمَّ أخذ النَّقد

---

(١) نقد خطاب الحداثة في مرجعيَّات التَّنظير العربيِّ للنَّقد الحديث: لطفي فكري محمَّد الجودي، مؤسَّسة المختار للنَّشر والتَّوزيع، القاهرة، ط١، ١٤٣٢هـ- ٢٠١١م: ٤٥ .

(٢) مدارات الحداثة: محمَّد سبيلا، الشَّبكة العربيَّة للأبحاث، بيروت، ط١، ٢٠٠٩م: ٢٣٦ .

المعاصر يخط مساره في رسم ((فضاء الحركة الرَّامية إلى تحقيق فعل تأريخيٍّ))[٣]. في ضوء إثبات حضوره الفاعل في السَّاحة النَّقديَّة، فالنَّقد حقل يمتلك منظومة فكريَّة واحدة .

وبعد إلقاء الضَّوء على مفهوم الحداثة لا بدَّ لنا من التَّطرُّق إلى مفهوم (المعاصر) الوارد في عنوان البحث بحكم أنَّنا ندرس المنجز المعاصر تحديدًا، إذ ورد معنى المعاصر في المعاجم اللُّغويَّة، فيقال: عاصرت فلانًا، أي: كنتُ في عصره في زمن حياته[٤]، وهذا في ما يخصُّ المعنى اللُّغويّ، أمَّا في ما يتعلَّق بمفهومه الاصطلاحيِّ فقد اختلف النُّقَّاد في تحديدهم للمعاصرة، إذ يرى فريق منهم أنَّها موقفٌ من العالم والثَّقافة السَّائدة وبعضٌ يراها نسقًا من القيم التي تطبع الانتاج بطابعها الخاصِّ حتَّى يصبح ما عداها غريبًا عن العصر وروحه[٥]، مما يعني أنَّ صفة المعاصرة ما هي إلَّا تقسيمٌ زمنيٌّ، فكلُّ نقد كتب في العصر الرَّاهن يُعدُّ معاصرًا[٦]، ومن ثم فإنَّ النَّقد المعاصر ((نسق قيميٌّ أفرزته ظروف حضاريَّة وتأريخيَّة يُعبِّر عن مجموع العادات والممارسات التي تجري على نصٍّ أدبيٍّ مُعيَّن أو مجموعة نصوص تنتمي إلى ثقافة معيَّنة أو إلى ثقافات متباينة))[٧].

ويجب الإشارة إلى أنَّ ما يعنيه البحث بالنَّقد المعاصر يندرج في بُعدينِ أساسيَّينِ هما: البعد الزَّمكانيّ وهو الإطار الذي يجمع النَّاقدتين في زمان ومكان واحد ومحدَّد، والنّاقدتان هما:

---

(٣) قضايا المرأة في الفكر العربيِّ المعاصر التَّحقيب، المرجعيَّة، وأسئلة التَّغيير: كمال عبد اللَّطيف، بحث منشور على الانترنيت: ٢٦ .

(٤) يُنظر: الفروق اللُّغويَّة: أبو هلال العسكريُّ، تح: حسام الدِّين القدسيّ، دار الكتب العلميَّة، بيروت،١٩٨١م: ٢٧٠ .

(٥) يُنظر: بنية الخطاب النَّقديِّ دراسة نقديَّة، حسين خمري، دار الشُّؤون الثَّقافيَّة العامَّة: ١٠٥.

(٦) يُنظر: في نقد الخطاب الشِّعريِّ الجزائريِّ المعاصر من منظور الباحث أحمد يوسف قراءة في الأصول والإجراءات: ١٠ .

(٧) بنية الخطاب النَّقديِّ دراسة نقديَّة: ١٠٦ .

١- **نبيلة إبراهيم:** تعدُّ من طليعة الكوكبة النَّقديَّة النِّسائيَّة التي برزت على ساحة النَّقد العربيِّ المعاصر، بدأت دراستها الأكاديميَّة مع " روميَّات المتنبي: حلقة من الصِّلات الأدبيَّة بين العرب والرُّوم/ ١٩٥٤م " في الماجستير، إذ تنبَّهت إلى أهمِّيَّة الدِّراسة المقارنة في الأدب الشَّعبيِّ، فدرست " سيرة الأميرة ذات الهمَّة : دراسة مقارنة/ ١٩٦٢م، لها مؤلفات عديدة منها: أشكال التَّعبير في الأدب الشَّعبيِّ ١٩٦٦م و" قصصنا الشَّعبيُّ من الرُّومانسيَّة إلى الواقعيَّة" ١٩٧٤م ونقد الرُّواية من وجهة نظر الدِّراسات اللُّغويَّة الحديثة ١٩٨٠م، فضلًا عن الكتب المترجمة والبحوث المنشورة(٨).

٢- **سيزا قاسم:** ناقدة وأستاذة جامعيَّة درَّست الأدب في الجامعة الأمريكيَّة وفي جامعة القاهرة، وهي مستشار تحرير مجلَّة "فصول"، ومجلَّة " ألف" التي يصدرها قسم الأدب الإنكليزي والمقارن بالجامعة الأمريكيَّة بالقاهرة، نشرت العديد من المؤلفات ومنها: بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ، ١٩٨٤م، وأنظمة العلامات في اللُّغة والأدب والثَّقافة: مدخل إلى السيميوطيقا ١٩٨٦م، والقارئ والنَّصُّ العلامة والدِّلالة : ٢٠٠٢م(٩).

فالنَّاقدتان على قيد الحياة والمكتبة العربيَّة تُرفَد بنتاجاتهنَّ بين مدة وأخرى فضلًا عن النَّشر المتواصل على شبكة المعلومات. والبعد الثاني متمثِّلًا في البعد المعرفيِّ المنهجيِّ الذي يشمل التَّناول النَّقديَّ للأعمال الأدبيَّة ((القديمة والحديثة على حدٍّ سواء وذلك على ضوء المناهج الحديثة

---

(٨) ينظر: نبيلة إبراهيم والنَّقد العربيّ المعاصر: سامي سليمان أحمد، مجلَّة فصول، ع٧٢، شتاء ٢٠٠٨م: ٣١٦- ٣١٧،ونبيلة إبراهيم ودراسة الأدب الشعبي: خالد أبو الليل، مجلَّة فصول، ع٧٢، شتاء ٢٠٠٨م : ٣٣٤.

(٩) ينظر: بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: سيزا قاسم، عرض: ماجد مصطفى، مجلَّة فصول، الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب، العدد٦٩/صيف- خريف ٢٠٠٦م : ٣٤٢.

وهذه المناهج إذا لم تربط الماضي بالحاضر ولا تمدّ الجسور بين الثَّقافات المتباعدة في الزَّمان فإنَّها تفقد المقدرة على التَّعامل حتَّى مع النُّصوص الحديثة))[١٠].

النَّقد عند المرأة العربيَّة: رؤية تعاقبيَّة

(البدايات، الوعي، النُّضج)

يحظى الخطاب النَّقديُّ- بوصفه تجربة متميِّزة من التَّجارب المعرفيَّة المتعدِّدة – بأهمِّيَّة كبيرة، لما يُشكِّله من حضورٍ بارزٍ في استقراء النُّصوص واستنطاقها، ففي ظلِّ الثَّورة النَّقديَّة في العالم لم يعد الخطابُ النَّقديُّ فعَّاليَّة ذوقيَّة مجرَّدة لا يقوم على منهج ورؤية، بل تحوَّل إلى نوع من القراءة العميقة القائمة – في تشكيلها النَّظريِّ والتَّطبيقيِّ- على مفاهيم وأسس معرفيَّة وفلسفيَّة تُعمِّق الرُّؤى وتُؤدِّي إلى نتائج تتجاوز حدود الكاتب والقارئ، لتشمل الحياة بكاملها بوصفها فعَّاليَّة يحتل الأدب جزءًا أصيلًا من تشكيلها وتطويرها[١١].

إذًا ترسم العمليَّة النَّقديَّة ((آفاق فضاءاتها الدِّلاليَّة عبر شبكة متشظَّية من التَّنوّعات الفكريَّة والأبستمولوجيَّة التي تعمل على صياغة الهياكل الخاصَّة بالمبادئ والخصائص... ليكون النَّقد بذلك سلاحًا موجَّهًا نحو التَّغيير عبر التَّقاطع مع الآخر ونفيه وقبول بعض آرائه أو موافقتها، وهذا يُعدُّ مزيج الدَّيمومة التي تستند إليها العمليَّة النَّقديَّة))[١٢]، ويُؤكِّد لنا هذا أنَّ الخطابينِ الأدبيِّ والنَّقديِّ نظيرانِ لا يفترقانِ في العمل على إخراج المعالم الفكريَّة التي تخدم الجميع، فعلاقة الخطاب النَّقديِّ بالأدبيِّ هي علاقة تظافريَّة لملء الفراغات وحلِّ الإشكاليَّات المستغلقة وهذا ما

---

(١٠) بنية الخطاب النَّقديِّ دراسة نقديَّة: ١٠٧ .

(١١) يُنظر: عضويَّة الأداة الشِّعرية فنِّيَّة الوسائل ودلاليَّة الوظائف في القصيدة الجديدة: محمَّد صابر عبيد، مجدلاوي، عمان- الأردن، ط١، ١٤٢٨هـ – ٢٠٠٧م: ٩.

(١٢) النَّقد الأدبيُّ الحديث قضايا واتِّجاهات،سامي شهاب أحمد، دار غيداء، عمَّان،ط١،١٤٣٤هـ–٢٠١٣م: ٥٣.

يجعل منه نتاجًا ثانيًا متجدِّدًا يُعيد قراءة النُّصوص ويجدِّدها[١٣]، فهو إذًا خطاب إبداعيٌّ والإبداع يسعُ الإنسانيَّة جمعًا، وليس حكرًا على أحد.

إنَّ المرأة منذ أقدم العصور قد فرضت مكانتها في جميع جوانب الحياة الاجتماعيَّة والسِّياسيَّة والأدبيَّة، ولا يمكن لأحد أن ينكر ذلك أو يتغافله، أو حتَّى محاولة إخراجها من دائرة الإبداع ووصفها بعدم قدرتها على مواصلته[١٤]. ولا شكَّ في أنَّ المجال النَّقديَّ من بين مجالات الحياة المختلفة التي اثبتت المرأة مكانتها من خلاله.

وتذهب – في هذا الصَّدد– النَّاقدة يمنى العيد إلى أنَّ ((شرط الكتابة يبقى تأريخًا، ولأنَّنا جميعًا معنيُّون بهذا التَّأريخ، أرى أنَّه إن كان ثمَّة من تفاوت فظيع أحيانًا، بين ما هو متوفِّر للرَّجل وما هو متوفِّر للمرأة في انصراف كلٍّ منهما إلى ممارسة الكتابة أو الإبداع في مجال من مجالات الفنون، فإنَّ ثمَّة تفاوت أفظع بين رجلٍ ورجل في نظرة كلٍّ منهما إلى حقِّ المرأة في الحياة والإبداع. إنَّ الحدَّ الذي يقوم عليه شرط الكتابة والإبداع ليس بين المرأة والرَّجل ٠٠٠ بل هو بين الجهل والعلم بين الاستبداد والحرِّيَّة))[١٥] ، فالمرأة هي الجزء الذي لا يتجزَّأ من الإبداع، ولا يمكن إخراجها منه إطلاقًا.

ولابدَّ من الإشارة في هذا المجال إلى أنَّ علماء النَّفس لم يُفرِّقوا في مسألة إبداع المرأة والرَّجل وذلك لوجود علاقة ارتباط بين الذَّكاء والإبداع، وبما أنَّه لا فرق في الذَّكاء فلا يكون هناك

---

(١٣) يُنظر: م، ن : ٥٣ .

(١٤) يُنظر: المرأة النَّاقدة في الأدب العربيِّ: محمَّد أحمد المجاليُّ، قسم اللُّغة العربيَّة، جامعة مؤتة – الأردن ، بحث منشور على الأنترنت.

(١٥) المرأة العربيَّة والإبداع: يمنى العيد، مجلَّة الآداب اللبنانيَّة، عدد ٤–٦، سنة ٣٩، ١٩٩١م: ٢٤ .

فرق بينهما في الإبداع وإنَّما تخضع عمليَّة الإبداع لمجموعة من المحدِّدات التي رُبَّما من شأنها أن تُفرِّق بينهما، ويعود ذلك إلى عوامل منها نفسيَّة واجتماعيَّة واقتصاديَّة وسياسيَّة(١٦).

ويشير الواقع العربيُّ إلى أنَّ النَّقدَ النِّسائيَّ كان موجودًا في العصر الجاهليِّ، إلَّا أنَّه كان انطباعيًّا تأثُّريًّا لا يخرج عن الحدود البيئيَّة في المجتمع العربيِّ، ونجد هذا –على سبيل التَّمثيل– عند الخنساء وأم جندب(١٧).

ويتَّفق النُّقَّاد في مسألة مهمَّة ألا وهي الاعتراف بأنَّ هنالك فارقًا بين نقد الرَّجل ونقد المرأة كمًّا وكيفًا؛ لأنَّ الحركة النَّقديَّة النِّسائيَّة تكاد تكون حركة وليدة لا يتجاوز عمرها الحقيقيُّ بضع سنوات وتقتصر على عدد من النَّاقدات في حين أنَّ نقد الرِّجال قد رافق الأدب منذ أقدم العصور وحقَّق إنجازًا واسعًا على كافَّة الصعد(١٨)، ونحن لا نوافقهم الرَّأي في ذلك بسبب وجود مؤلَّفات لناقدات بارزات على السَّاحة العربيَّة أمثال نازك الملائكة وسيزا قاسم على سبيل التَّمثيل لا الحصر تُشكِّل مصدرًا مهمًّا يرجع إليه كلُّ ناقدٍ وناقدةٍ على السواء.

ومن ثمَّ قلَّ نقد المرأة إلى حدٍّ كبير، ويمكن إرجاع ذلك إلى الأسباب الآتية:

١- دور المرأة الهامشيُّ لا المركزيُّ في تشكيل الحضارة وقتذاك.

٢- وجود العادات والتَّقاليد التي تحكم المجتمعات العربيَّة، التي تُشكِّل عائقًا أمام المرأة لمزاولة أعمالها الإبداعيَّة.

---

(١٦) يُنظر: الأدب النِّسويُّ وإشكاليَّة المصطلح: فرح غانم البيرمانيُّ، دار الفراهيديِّ للنَّشر والتَّوزيع، بغداد، ط١، ٢٠١١م: ٢٧ .

(١٧) يُنظر: ١٠٠عام من الرُّواية النِّسائيَّة العربيَّة: بثينة شعبان، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٩م: ٢٨ .

(١٨) المرأة النَّاقدة في الأدب العربيِّ. بحث منشور على (الشبكة المعلوماتيَّة).

٣- ثقافة المرأة غير الواسعة فضلًا عن عدم امتلاكها لأدوات النَّقد الحقيقيِّ[١٩].

ويُؤكِّد الواقع النَّقديُّ العربيُّ أنَّ المرأة العربيَّة قد بدأت الكتابة الفعليَّة مع بداية النَّهضة بعد الحرب العالميَّة الأولى، حيث اشتغلت نسبيًّا في مستويات الإبداع كافَّة، وإن كانت المسألة اِتَّخذت منحى التَّطوُّر البطيء والمحدود حتَّى بداية السِّتينيَّات لتخوض الكاتبة العربيَّة بعد السِّتينيَّات غمار الكتابة المنفتحة متشابهة في ذلك مع الكاتبة الأوروبيَّة فكانت تجربة الكتابة النِّسائيَّة الحقيقيَّة بكلِّ إشكالياتها مع تحفُّظات اجتماعيَّة في وجهها أيضًا، وقد اقتصرت الكتابة النِّسائيَّة على مجموعة من المجلَّات الاجتماعيَّة. وبعض النِّساء كتبْنَ فيها القليل من الرُّوايات والأشعار التَّعليميَّة المتَّسقة مع الكتابة الذُّكوريَّة مع بروز بعض الرَّائدات في النِّصف الأوَّل من القرن العشرينَ مثل أليس البستانيِّ، وزينب فوَّاز، ولبيبة هاشم، وعائشة التَّيموريَّة، وملك حفني ناصف، ومي زيادة، وهدى شعراويِّ، ووردة اليازجيِّ، وروزا انطون وغيرهنَّ[٢٠].

ومع حلول منتصف القرن الماضي تحديدًا شهدت الحركة النَّقديَّة النِّسائيَّة نقلةً واسعة كمًّا وكيفًا في الكتابة النَّقديَّة بشكلٍ واضحٍ حتَّى أصبح نوعًا مستقلًّا لا يمكن إغفاله بأيِّ حالٍ من الأحوال ممَّا ساعد على دفع حركة النَّقد المعاصر، ولعلَّ هذا يرجع إلى الأسباب الآتية[٢١]:

- دخول المرأة للحياة العمليَّة من خلال العمل، قد أعطاها دفعة قويَّة وجعلها أكثر ثقة بنفسها.
- شعور المرأة بأنَّ النَّقد رسالة أدبيَّة واجتماعيَّة وسياسيَّة يؤدِّيها النَّاقد والنَّاقدة على السواء .
- وعي المجتمع للدَّور الذي تقوم به المرأة في عمليَّة الإبداع.

---

(١٩) يُنظر: المرأة النَّاقدة في الأدب العربيِّ: محمَّد أحمد المجاليُّ، بحث منشور على (الشبكة المعلوماتيَّة).
(٢٠) يُنظر: الكتابة الأخرى التحوُّل الثقافيُّ وتدجين مصطلح الكتابة النِّسائيَّة: حسين المناصرة بحث منشور (الشبكة المعلوماتيَّة).
(٢١) يُنظر: المرأة النَّاقدة في الأدب العربيِّ بحث منشور على (الشبكة المعلوماتيَّة).

- انتشار المطابع ودور النَّشر مما سهّل في توافر المادَّة المطبوعة من خلال الصُّحف والمجلَّات.

- التَّحصيل العلميُّ العالي الذي تتمتَّع به المرأة .

- مشاركة المرأة في العديد من النَّدوات والمؤتمرات العالميَّة والعربيَّة والمحلِّيَّة، ممَّا ساعد في تحقيق الدِّربة والممارسة والمهارة العالية.

- الاطِّلاع على الآثار والنِّتاجات النَّقديَّة الغربيَّة بفعل حركة التَّرجمة والتَّأثُّر بها ممَّا كان حافزًا قويًّا لها.

ويرى المتتبعون للنشاط النسائي أنَّ في منتصف القرن الماضي قد تشكَّل للمرأة وعيٌ بالنَّقد وأهمِّيَّته، إذ كثرت أسماء النَّاقدات اللاتي كان لهنَّ الدَّور البارز في تطوُّر الحركة النَّقديَّة المعاصرة، فضلًا عن أنَّ النَّقد لم يقتصر على بلدٍ معيَّن، بل شمل معظم البلدان العربيَّة ومن أبرز هذه الأسماء: نازك الملائكة، خالدة سعيد، يمنى العيد، أمينة رشيد، أمينة غصن، سيزا قاسم، فاطمة المرنيسي، سهير القلماوي، هند حسين طه، لطيفة الزَّيَّات، عفاف عبد المعطي، شيرين أبو النَّجا(٢٢)، فشهدت هذه المدَّة مدًّا تصاعديًّا في الكمِّ والكيف في النِّتاجات النَّقديَّة(٢٣).

ومنذ السِّتينيَّات من القرن المنصرم تحديدًا تطوَّرت كتابة المرأة لتبدو كتابة متنوِّعة بوصفها نتيجة من نتائج التَّطوُّر الحضاريِّ الذي تحقَّق بانتشار التَّعليم الجامعيِّ أوَّلًا ثُمَّ الانفتاح الثَّقافيّ والاجتماعيّ والتَّحرريّ ثانيًا، وهكذا صار بالإمكان الحديث بعد السِّتينيَّات إلى اليوم في الغرب وفي

---

(٢٢) يُنظر: المرأة النَّاقدة في الأدب العربيّ، بحث منشور على (الشبكة المعلوماتيَّة).

(٢٣) يُنظر: النِّساء والإبداع المبدعة العربيَّة بين مخالفة الصُّورة النمطيَّة للمرأة في الذَّاكرة الجماعيَّة وبين تفكيك الخطاب السَّائد: فوزيَّة أبو خالد بحث منشور على (الشبكة المعلوماتيَّة)، قسم الدِّراسات الاجتماعيَّة، جامعة الملك سعود، الرياض: ٢٩ .

الشَّرق معًا عن كتابة نسائيَّة ونقد نسائيٍّ ووعي نسائيٍّ ومؤسسَّات نسائيَّة مستقلَّة في المجتمع والإبداع والثَّقافة[٢٤]. ممَّا ينمُّ عن التَّطوُّر الذي شهده المجتمع العربيّ إذ هيَّأَ مساحة واسعة من الحرِّيَّة[٢٥].

فالمرأة بوصفها ذاتًا مبدعة تحاول أن تكون فاعلة ومتفاعلة في الوقت نفسه تبحث عن ((الإنصاف لأنَّها تبغض غمط الحقِّ وهي محقَّة في ما تروم، وهي أشدُّ أهلًا بالإنصاف وأقوى استحقاقًا للعدل))[٢٦]، وبذلك قد تحوَّل النَّصُّ الكتابيُّ للمرأة من موقع المفعول إلى موقع الفاعل، فهي فاعلة بمستويات متعدِّدة حتَّى غدا حضورًا يحاور الغياب وكينونَة تحاور العدم[٢٧] .

والجدير بالذِّكر أنَّ الخطاب النَّقديَّ المنبثق عن المرأة خطاب لا يلتزم الصِّراع ضد النِّظام الذُّكوريِّ، إنَّما يسعى للتَّأكيد على صوت المرأة في مجالات الحياة على اختلاف مستوياتها[٢٨]. ويتَّضح لنا ممَّا تقدَّم أنَّ الخطاب النَّقديَّ للمرأة لا يضع الرَّجل ندًّا له بقدر ممارسة حقِّها في الكتابة، وهذا الخطاب النَّقديُّ قد حمل على عاتقه عبء التَّعبير عن الذَّات المبدعة، بوصفها كائنًا مستقلًّا له رؤيته وتصوُّره وقراءته الخاصَّة للعالم من حوله، مستثمرة كلَّ التَّقنيَّات اللُّغويَّة والأسلوبيَّة لتشكيل فضاء لغويٍّ يسعى إلى تقويض التَّجنيس الكتابيِّ، وصولًا إلى لغة إنسانيَّة تتسامى على التَّجنيس والتَّأطير ومن ثُمَّ تغدو هذه اللُّغة حبلًا سريًّا يمتدُّ بين الخطابينِ ليُلغي عصورًا مظلمة من القطيعة والتَّصميت والتَّغييب، فيتجلَّى كلُّ واحدٍ منهم طرفي جدليَّة إنسانيَّة لا يستلزم وجود أحدهم

---

(٢٤) يُنظر: الكتابة الأخرى التَّحوُّل الثَّقافيُّ وتدجين مصطلح الكتابة النِّسائيَّة.

(٢٥) يُنظر: الخطاب النِّسويُّ ومشكلة السِّياق الأدبيِّ " شعر الجاهليَّات أنموذجًا": أحمد عليٌّ محمَّد، مجلَّة جذور، ج ٢٨، مج١١، رجب١٤٣٠هـ – ٢٠٠٩م: ١١٨ .

(٢٦) الأدب وخطاب النَّقد: عبد السَّلام المسديُّ، دار الكتاب الجديد، بنغازي– ليبيا، ط١، ٢٠٠٤م: ٢٢٨.

(٢٧) يُنظر:النَّقد النِّسائيُّ للأدب القصصيِّ في مصر: زينب العسَّال، الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب، ٢٠٠٨م:١٠.

(٢٨) يُنظر: الأدب النُّسويُّ وإشكاليَّة المصطلح: ٧ .

إلغاء الآخر، وتتبلور الدِّراسة لخطاب المرأة – وهو خطاب يتشكَّل من نصوص كتبتها المرأة لتحديد ماهيَّة الخطاب– انطلاقًا من أنَّه خطاب مستقلٌّ قائم بذاته ترسله أنثى تحديدًا ليستقبله قارئ سواء أكان(ذكرًا أم أنثى)؛ وواضح من ذلك أهمِّيَّة المرأة في كلِّ خطاباتها، فضلًا عن التَّأكيد على دورها والهويَّة الأدبيَّة والنَّقديَّة الخاصَّة بها.

فيغدو مفهوم الخطاب النقَّديِّ هو كلُّ ما تكتبه النِّساء من وجهة نظر النِّساء، سواء أكانت هذه الكتابة عن النِّساء أم عن الرِّجال أم عن أي موضوع آخر[٢٩]، إذ شكَّل استراتيجيَّة ثقافيَّة تكشف عن قراءة المرأة وكيفيَّة تناولها للأدب[٣٠]، وممَّا ينبغي الإشارة إليه أنَّنا نقصد بالخطاب النَّقديِّ الذي نحن بصدد دراسته كلِّ ما يصدر عن المرأة النَّاقدة تحديدًا في المستويينِ النَّظريِّ والتَّطبيقيِّ والكشف عن كيفيَّة قراءتها للنُّصوص النَّقديَّة.

وتأسيسًا على ما تقدَّم تُشكِّل المرأة موضوعًا سجاليًّا في مستوى التَّغيير الاجتماعيِّ؛ لأنَّ تغيير الصُّور النَّمطيَّة حولها من شأنه أن يعمل على تحرير الذَّاكرة، وتهيئة التَّفكير لتقبُّل صور غير نمطيَّة أو استقبالها، ممَّا يُؤكِّد الدَّور الذي تحتله في المشروع النَّقديِّ العربيِّ المعاصر ومساهمتها في إثراء النَّقد تنظيرًا وتطبيقًا، إذ برز صوتها واضحًا، وعملت على انتاج خطابٍ تميَّز بالتَّجرُّؤ على السَّائد من المفاهيم الثَّقافيَّة والعلميَّة والاجتماعيّة، فضلًا عن التَّمظهرات الجديدة التي انتجتها عندما عبَّرت بصوتها وقلمها عن وجهة نظرها الخاصَّة في رؤية قضايا تخصُّ المجتمع والثَّقافة[٣١]، ولا شكَّ في أنَّ النَّقد يُعدُّ جزءًا لا يتجزَّأ من المجتمع والثَّقافة لأنه يُمثِّل فكرًا .

إذًا يتَّضح لنا ممَّا تقدَّم جملة من الأمور أبرزها:

---

(٢٩) يُنظر: الأدب النِّسويُّ وإشكاليَّة المصطلح: ١٥– ١٦ .

(٣٠) يُنظر: النَّقد النِّسائيُّ للأدب القصصيِّ في مصر: ١٠ .

(٣١) يُنظر: خطاب ربات الخدور مقاربة في القول النِّسائيِّ العربيِّ والمغربيِّ: زهور إكرام، رؤية للنَّشر والتَّوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٩م: ٨– ٩ .

- أنَّ النَّقد عند المرأة العربيَّة قد مرَّ بمراحل متنوعة بدءًا من مرحلة البدايات في العصر الجاهليِّ إذ كان لا يتعدَّى النَّاقدة أو النَّاقدتينِ مرورًا بالعصور الوسطى وصولًا إلى العصر الحديث الذي يُعدُّ مرحلة النُّضج والازدهار كمًّا وكيفًا.
- ساهمت المرأة العربيَّة في رفد الخطاب النَّقديِّ العربيِّ العامِّ، اذ تأثَّرت بالأفكار الغربيَّة ولم تبقَ أسيرةً للأنماط التَّقليديَّة فعملت على تطوير مفاهيمها وآلياتها وأدواتها، مما يعني أنَّ انجازات المرأة لا يستهان بها، ولعلَّه برز واضحًا في التَّناول النَّقديِّ لمختلف الأعمال الأدبيَّة.

الفصل الأول

النقد البنيويُّ في المنجز النسائيِّ المصريِّ المعاصر

المقاربات النَّظريَّة للنَّقد البنيويِّ

يُمثِّل النَّقد في مجال النَّظرية ((إطارًا عامًّا يمكن أن نُطبِّقه على أعمالٍ مختلفةٍ وهو بمثابة الأدوات التي يستخدمها الباحث ليستطيع أن يتناول من خلالها الأعمال الأدبيَّة بالفحصِ والتَّمحيص والتَّحليل))[١]، ولا يمكن إغفال ذلك الجهد الذي حقَّقته الدِّراسات النَّقديَّة للنَّاقدة المصريَّة فقد شهد المسار النَّقديُّ البنيويُّ عند النُّقَّاد العرب في الثَّمانينيَّات بزوغ محاولات رائدة على المستويينِ النَّظريِّ والتَّطبيقيِّ، منها دراسة نقد الرُّواية من وجهة نظر الدِّراسات اللُّغويَّة الحديثة لنبيلة إبراهيم١٩٨٠م، وبناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ لسيزا قاسم ١٩٨٤م، الأمر الذي يُؤكِّد أنَّ الحركة النَّقديَّة النِّسائيَّة استطاعت بفعل سلسلة من الجهود إغناء الرَّصيد النَّقديِّ وتزويده بمجموعة من المنجزات في مجال الترجمة والتَّحليل للنُّصوص الأدبيَّة بشكلٍ عامٍّ.

إذًا يحمل هذا الفصل همَّ الإجابة عن كلِّ ما يتعلَّق بالنَّقد البنيويِّ النَّظريِّ من تحديدٍ للمنهج وبيان مفاهيمه ومنطلقاته التي يستند إليها، فضلًا عن مرتكزاته وبيان مدى تطويع هذه المعطيات في المستوى الإجرائيِّ، إذ لابدَّ للنَّقد التَّطبيقيِّ من خلفيَّة نظريَّة يستند إليها، ومنهج متماسك يستطيع النَّاقد دراسة النُّصوص المختارة في إطاره[٢]. فلابدَّ لنا من عرض الأسئلة الآتية:

- ما مدى تمثُّل المنجز النِّسائيِّ لموضوع البحث البنيويِّ؟
- ما المفاهيم النَّقديَّة البنيويَّة التي اشتغلت عليها النَّاقدة المصريَّة تحديدًا؟
- هل استندت إلى منهج خالص محدَّد أم أنَّها خرجت عنه؟

---

(١) بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ، سيزا قاسم، مطابع الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب، ١٩٨٤م: ٩-١٠.

(٢) يُنظر: م، ن : ١٠ .

البنيويَّة: الرُّؤية المنهجيَّة

يشير النَّقد إلى الأصول التَّأريخيَّة للبنيويَّة في مقارباته النَّظريَّة عاملًا على رصد بداياتها، إذ بدأت بوصفها حركةٍ نقديَّة في روسيا بثورةٍ على المنهج التَّأريخيِّ اللُّغويِّ الذي كان سائدًا آنذاك، وسرعان ما أدَّى هذا إلى نشوء مدرسة الدِّراسات الشَّكليَّة التي يُمثِّلها كلٌّ من بروب (١٨٩٥–١٩٧٠م) وياكوبسن (١٨٩٦–١٩٨٢م) ، وهذا يعني أنَّ الشَّكليَّة الرُّوسيَّة إحدى روافد البنيويَّة، أو بمعنى أصحّ هي بنيويَّة مبكرة كما عُرِفتْ عند النُّقَّاد. ثُمَّ سرعان ما انتشر هذا المنهج في أوربا وأمريكا في منتصف الثَّلاثينيَّات من القرن المنصرم، وطُبِّق في مجال الدِّراسات النَّقديَّة التي ركَّزت على دراسة النُّصوص الأدبيَّة من الدَّاخل بمعزل عن الأديب نفسه، ووُضِعَ النَّصُّ موضعَ التَّحليل والاختبار بدلًا من المادَّة التَّأريخيَّة وكتابة السيرة الذاتيَّة، وبعد ذلك اتَّسع هذا المنهج ليشمل الدِّراسات اللُّغويَّة والأنثربولوجيَّة والنَّفسيَّة(٣). ولعلَّ هذا الامتداد الواسع للبنيويَّة إلى الدِّراسات المختلفة في العلوم الطَّبيعيَّة واللُّغويَّة والأدبيَّة والأنتربولوجيَّة وغيرها هو الذي حمل الدَّارسينَ على عدها منهجًا وليس مجرد مصطلح أو مذهب(٤).

---

(٣) يُنظر: قصصنا الشَّعبيّ من الرُّومانسيَّة إلى الواقعيَّة، نبيلة إبراهيم، منشورات دار العودة– بيروت، دار الكتاب العربيّ– طرابلس، ١٩٧٤م: ١٨–١٩.

(٤) يُنظر: البنيَّوية من أين وإلى أين: نبيلة إبراهيم، مجلة فصول، مج١، ع٢، ١٩٨١م: ١٦٨.

يعود النَّقد إلى الأصل الاشتقاقيّ لمصطلح (بنيويَّة) ومن ثمَّ أصبحت بنية اللُّغة كيانًا مستقلًّا عن الارتباطات الأخرى(٥)، مما يعني استنادها الى الأصول اللِّسانيَّة التي كان لها الأثر البارز في جعل اللُّغة تدرس في ذاتها ولذاتها.

إذًا تستند البنية في طبيعتها إلى مفهوم محدَّد للنَّصِّ، إذ إنَّ ((مجموع العلاقات التي تكوِّنه تحدِّد دلالته ولو تعدَّدت هذه الأخيرة))(٦)، فهي لا تُحيل إلا على المعجم الدَّاخليّ للُّغة بوصفها نظام علاقات تنتج الدِّلالة في ضوء العلاقات القائمة بين عناصر النِّظام النَّصِّيِّ، فالنِّظام الدَّاخليُّ هو الذي يُفسِّره، ولا يسمح بأي تفسير خارج عنه، ممَّا يكشف أنَّ النَّصَّ بناءٌ محكم له قوانينه.

أما بالنِّسبة لمفهوم البناء لغة في الحقل اللُّغويِّ فيتحدَّد بوصفه ((الطَّريقة التي يتكوَّن منها إنشاء من الإنشاءات، أو جهاز عضويّ أو أي شكل كُلِّيٍّ))(٧)، فالمهمُّ الطَّريقة التي تجمع بها الأجزاء من أجل تكوين معنى يُؤدِّي وظيفة معيَّنة(٨)، والبناء اللُّغويّ يُمثِّل ((عمليَّة ذهنيَّة))(٩) تتمثَّل فيه صفة التَّجريد على خلاف البناء المادِّيّ الذي تتمثَّل فيه صفة الحسِّيَّة(١٠) . مما يفسِّر لنا أن النَّقد هنا يُمثِّل الرُّؤية الشَّكلانيَّة التي تُشكِّل رافدًا مُهمًّا للبنيويَّة .

إذًا وبهذا التَّحديد لمفهوم (البناء) يقترب النَّقد من تحديد الشَّكلانيِّينَ الرُّوس للبناء وعناصره، لا سيما إذا علمنا أنَّ محور الدِّراسات البنيويَّة يتجلَّى في البحث عن كيفية تشكل البناء بوصفه ((

---

(٥) يُنظر: النَّقد الأدبيُّ، ب.برونل، ماديلينا، د. كوتي، ج. م. جليكسون، ترجمة: هدى وصفي، الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب، منشورات مكتبة الأسرة، ١٩٩٩م : ١٢٨ .

(٦) النَّقد الأدبيُّ: ١٢٨.

(٧) البنيويَّة من أين وإلى أين: ١٦٨ .

(٨) يُنظر: م، ن: ١٦٨ .

(٩) م، ن:١٦٨ .

(١٠) يُنظر: م، ن: ١٦٧ .

مجموع العلاقات التي تربط عناصر العمل الفنِّيِّ المختلفة))[١١]، فليس المهمُّ العناصر، وإنَّما العلاقات التي تربط بينها في العمل الأدبيِّ، فالبناء لا يبحث في محتوى الشَّيء وخصائصه، وإنَّما يبحث في علاقة الأجزاء أو العناصر بعضها ببعض، بقصد الكشف عن الوحدة الكلِّيَّة للعمل[١٢].

ويُؤكِّد شتراوس المشتغل في حقل الدِّراسات الأنثربولوجيَّة أنَّ البنية هي مجموعة من العناصر بحيث أنَّ أي تعديلٍ يطرأ على إحداها يستتبع تعديلًا على الأخرى[١٣]، إلى أن يصل إلى مفهوم البنية في حقل الدِّراسات الأدبيَّة والنَّقديَّة التي ترى أنَّ البنية ((اتِّحاد المضمون والشَّكل المُنظمينِ لأغراض جماليَّة))[١٤] .

وتأسيسًا على ما تقدم فإنَّ لفكرة (البنيويَّة) في النَّقد مفهومات أساسيَّة تتلخَّص في:

١- ليس البناء سوى الكشف عن العلاقات المتشابكة بين عناصر العمل، بحيث يصبح بناء المُحلِّل أو الدَّارس هو العمل نفسه، فالمعنى ليس من صنع القارئ وإنَّما هو كائن في النَّصِّ ووظيفة المُحلِّل الكشف عنه وحسب .
٢-لا تبحث البنيويَّة عن المحتوى أو الشَّكل، بل تبحث عن الحقيقة التي تختفي وراء الظَّاهر في ضوء النَّصِّ الأدبيِّ نفسه وليس من شيءٍ خارجٍ عنه. علمًّا أنَّ البنيويَّة استثنت ذلك في ما بعد.
٣-عنايتها بتوجيه العناصر نحو كُلِّيَّة العمل ونظامه، أي إعطاء الأولوِيَّة للكلِّ على الأجزاء[١٥] .

---

(١١) بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ١٦٧ .
(١٢) يُنظر: البنيويَّة من أين وإلى أين: ١٦٩ .
(١٣) يُنظر: النَّقد الأدبيُّ: ١٢٨ .
(١٤) م، ن: ١٢٨ .
(١٥) يُنظر: البنيويَّة من أين وإلى أين: ١٦٩.

وقد وضعت البنيويَّة مفاهيم أساسيَّة أو بالأحرى قوانين للبنيويَّة تتمثَّل في « التَّكامل والتَّحوُّل والتَّنظيم الذَّاتيِّ »[١٦]، وبيان ذلك أنَّ النَّقد لا يخرج عن الإطار العامِّ الذي حدَّده جان بياجيه لقوانين البنية التي تتمثَّل في[١٧]:

١-الكلِّيَّة: إنَّ البنية تتألَّف من عناصر داخليَّة متماسكة إذ تصبح كاملة بذاتها وليس تشكيلًا لعناصر متفرِّقة، فهي تميل إلى التَّماسك الدَّاخليِّ للعناصر المنتظمة داخل نسق معيَّن.

٢- التَّحوُّل: ومعناه أن البنية ليست ساكنة، بل نظام من التَّحوُّلات لا يعرف الاستقرار والثَّبات، فهي ليست شكلًا جامدًا بل دائمة التَّحوُّل. وعلى الرَّغم من هذا التَّغيير إلَّا أنَّها خاضعة لقوانين البنية الدَّاخليَّة.

٣-التَّنظيم الذَّاتيِّ: للبنية القدرة على ضبط نفسها داخليًّا، ولا تحتاج لما هو خارج عنها، وبذلك تضمن الانغلاق على نفسها.

المنهج البنيويُّ وتحليل النُّصوص:

ينضوي المنهج البنيوي تحت مظلَّة المناهج النَّصِّيَّة التي تقارب النُّصوص الأدبيَّة من الدَّاخل وهذا ما أشار إليه النَّقد النسائي بأنَّه « يجتذب القارئ إلى داخل العمل، أي: نحو مركزه وثقله الفكريِّ، فهو يحاول في هذا الاتِّجاه أن يتصاعد مع الألفاظ ويربط بينها ويستكشف دلالاتها، وذلك لكي يصل إلى المعنى الكبير الذي يختفي وراء الألفاظ »[١٨]، إنَّ النَّصَّ المذكور يُوضِّح وظيفة القارئ البنيويِّ. فهو يسعى – أي المنهج البنيوي– في مجال تناوله للأعمال الأدبيَّة إلى

---

(١٦) البنيويَّة من أين وإلى أين: ١٧٣ .

(١٧) يُنظر: البنيويَّة، جان بياجيه، ترجمة: عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، ط٤، ١٩٨٥م: ٨-١٦.

(١٨) نقد الرُّواية من وجهة نظر الدِّراسات اللُّغويَّة الحديثة، نبيلة إبراهيم، منشورات النَّادي الأدبيِّ، الرِّياض، ١٩٨٠م: ٥ .

اعتماد طريقة تفكيك النَّصّ وتجزئته للوصول إلى مكوناته الأساسيَّة المتمظهرة على المستويينِ السَّطحيّ والعميق، ثمَّ إعادة بنائه من جديد في ضوء الارتكاز على القراءة الوصفيَّة التي تستمد آلياتها من أفكار دي سوسير، وهذا بلا شكٍّ يكشف عن عمل المُحلِّل البنيويّ.

ويُحدَّد المنهج البنيويّ بأنَّه منهجٌ ((يتعامل مع النُّصوص الأدبيَّة تعاملًا مباشرًا على أنَّها وحدة متكاملة مستقلَّة عن كاتبها لها كيانها ولغتها ونوعيتها الخاصَّة، ولا بدَّ من استخدام وسائل معيَّنة... لتحليل مقوماته وعناصره))(١)، فهو يُؤكِّد على تحليل العمل الأدبيّ إلى عناصره اللُّغويَّة لبيان المقوِّمات الجماليَّة للُّغة التي تبرز في مستوياته والكشف عن الآليَّات المعتمدة في صياغة نسيج النَّصّ، ممَّا يدلُّ على أنَّ المنهج البنائيّ يسعى إلى إبراز جماليَّات اللُّغة، ولا يمكن الوصول إليها إلَّا من ناحية استقلال النَّصّ عن مؤلِّفه، وعزله وانغلاقه أمام المرجعيَّات بأنواعها.

وينظر المنهج البنيويُّ إلى ((العمل الفنِّيّ في حدِّ ذاته بوصفه تأليفًا))(٢)، بغض النَّظر عن مرجعه، تمييزًا له عن المنهج السِّياقيّ الذي يُركِّز اهتمامه على ((علاقة القصَّة بالواقع))(٣)، ويُعلن ويُعلن المنجز صراحةً في إحدى دراساته النَّقديَّة التي تتضمن مستويات نظريَّة تُوضِّح رؤيته المنهجيَّة بصريح العبارة ((كان لا بدَّ لنا أن نستند إلى المنهج البنائيّ حيث إنَّ السِّمات التي نريد أن نرصدها بين الأعمال موضع الدِّراسة هي سمات تتعلَّق بالشَّكل والبناء، وهذا المنهج سمَّاه رينيه ويلك في كتابه نظريَّة الأدب المنهج الدَّاخليّ... فيتعامل مع النُّصوص تعاملًا مباشرًا))(٤)، ولاريب ولاريب في أنَّه يُركِّز عمله النَّقديَّ في الممارسة على المنهج الذي يدرس النُّصوص من الدَّاخل، إذ

---

(١) بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ١٢.

(٢) نقد الرُّواية من وجهة نظر الدِّراسات اللُّغويَّة الحديثة: ٤٥.

(٣) م ، ن: ٤٥.

(٤) نظرية الأدب: رنيه ويلك وأوستن وارن، ترجمة: عادل سلامة، منشورات دار المريخ، الرياض- السعودية،١٤١٢هـ - ١٩٩٢م:١٩١، وبناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ١١-١٢ .

يأمل النَّقد في الوصول إلى رصد كيان العمل الأدبيِّ انطلاقًا من البنية الشَّكليَّة بوصفه وحدة قائمة بذاتها ومستقلَّة عن صاحبها[1].

إنَّ وضوح الرُّؤية المنهجيَّة سيتحدَّد على وفق تحديد الهدف من الدِّراسة، دراسة موضوعيَّة بعيدة عن الأحكام والآراء المسبقة حتَّى يتمكَّن النَّقد من الكشف عن آليَّات اشتغاله، ومحاولة إرساء القواعد العلميَّة بعيدًا عن السِّياقات الخارجيَّة وله ما يُؤكِّده في قوله:((دراسة موضوعيَّة بعيدة عن الأفكار المسبقة لنحاول التَّعرُّف على نسيجها وأبعادها الفنِّيَّة وملامحها المميَّزة مستقرئينَ التِّقنيَّات المختلفة))[2]، ونستخلص من ذلك أنَّ تبنِّي المنهج البنائيَّ في دراسات النَّقد يُؤكِّد ضرورة دراسة النُّصوص في ذاتها؛ لأنَّها تُعدُّ نصوصًا مغلقة تمتلك في ذاتها وسائل قراءتها إذ تمدُّ القارئ بمفاتيح قرائيَّة تنشأ من اللُّغة وعناصرها والعلاقات الدَّاخليَّة بينها فضلًا عن أنَّ هذه القراءة لا تسمح باختراق النَّصِّ وتجاوزه.

---

(١) يُنظر: النَّقد البنيويُّ والنَّصُّ الرُّوائيُّ نماذج تحليليَّة من النَّقد العربيِّ المنهج البنيويِّ – البنية – الشَّخصيَّة: محمَّد سويرتي، منشورات أفريقيا الشَّرق، ط٢، ١٩٩٤م: ٣٢/١ .

(٢) بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ٢١ .

روافد النَّقد البنيويِّ

١- الرَّوافد اللِّسانيَّة للنَّقد البنيويِّ:

يرتكز النَّقد البنيويُّ على أسس علم اللُّغة الحديث ومنطلقاته؛ إذ حقَّق هذا العلم انجازات مهمَّة على مستوى التَّنظير والإجراء، وتأسيسًا على هذا جاز لنا أن نعرض سؤالًا مفاده : ما المقولات اللِّسانيَّة التي أثَّرت في النَّقد البنيويِّ في المنجز قيد الدِّراسة؟

لقد توصَّل العالم اللُّغويُّ السُّويسريُّ (فرديناند دي سوسير) إلى أفكار ومبادئ عدَّة تُمثِّل نقطة الانطلاق للنَّظريَّة البنيويَّة باتِّجاهاتها المختلفة، وهي المرجع الأساس للفكر البنيويِّ في تحليل الظَّواهر الأدبيَّة، ويشير النَّقد إلى ذلك في قوله: ((كان الفضل الأوَّل في تفجير هذه المباحث اللُّغويَّة للعالم دي سوسير وقد كانت أبحاثه بمثابة الأساس الذي طوَّر الباحثونَ بناءً عليها دراساتهم في اللُّغة، كما أفاد منها النُّقَّاد في تحليلهم وتقييمهم للعمل الأدبيّ))[١]، فهو يحاول في دراساته الحديث عن الأسس العامَّة لكلِّ توجُّهٍ نقديٍّ يفيد من تطوُّر الدِّراسات اللُّغويَّة بشكلٍ مباشر[٢]، متمثِّلة في أفكار دي سوسير.

---

(١) نقد الرُّواية من وجهة نظر الدِّراسات اللُّغويَّة الحديثة: ٣٠ .

(٢) يُنظر: بنية النَّصِّ السَّرديِّ من منظور النَّقد الأدبيِّ، حميد لحميداني، منشورات المركز الثَّقافيِّ العربيِّ، الدَّار البيضاء، ط١، ١٩٩١م: ١٢٢.

وقد ابتعد دي سوسير عن المناهج التَّأريخيَّة في دراسة اللُّغة وهي المناهج النَّحويَّة القديمة والمتعلِّقة بفقه اللُّغة؛ لأنها لا تعدو أن تكون مجرَّد عمليَّة تدوين للمصطلحات، وسلك سلوكا مغايرا إذ جعل أساس الدِّراسة الدَّاخليَّة والمتزامنة لنظم العلامات المشكِّلة للُّغة، الذي شكَّل في ما بعد المنطلق الرَّئيس في إنشاء نظريَّة لتحليل النُّصوص الأدبيَّة(١).

وإنَّ المتتبِّع للبحث اللُّغويِّ عند دي سوسير يُدرك أنَّه قائم على مسألة مهمَّة مفادها أنَّ ((علم اللُّغة يجب أن يتخلَّص من التَّخصُّصات الأخرى التي تُثقِلُ كاهلَهُ كالفلسفة والدِّين))(٢)، لذا يجب أن تدرس اللُّغة لذاتها وبذاتها على أنَّها الموضوع والأداة، فهو يُعرِّفها بأنَّها((نظام من العناصر المعتمد بعضها على بعضٍ،تتبع قيمة كلِّ عنصرٍ من وجود العناصر الأخرى في وقتٍ واحد))(٣)، فهي نسق مستقلٌّ يقوم أساسًا على التَّعامل بين مكوناته بمعزلٍ عن البيانات الخارجيَّة للغة، ويذهب النَّقد إلى هذا المعنى بقوله: ((إذا كان لعلم اللُّغة أن يعنى بكلِّ حقيقة تمتُّ للُّغة بسبب فإنَّ الأمر يصبح تشويشًا بالغًا، ولكي نتجنب هذا لا بدَّ من عزل اللُّغة ودراستها بوصفها نظامًا اجتماعيًّا))(٤)، فإذا كانت اللِّسانيَّات قد درست اللُّغة بمعزلٍ عن العلوم الأخرى والسِّياقات الخارجيَّة، فإنَّ البنائيَّة قد حذت حذوها، وسارت على نهجها، فعزلت النَّصَّ الأدبيَّ عن كلِّ المؤثِّرات الخارجيَّة،((اللغة ينبغي أن تدرس بصورة مستقلة))(٥)، ويُركِّز النَّقد البنيويُّ في إحدى دراساته على عرض جهود سوسير خاصَّة في ما يتعلَّق بمسألة النَّظر إلى اللُّغة بوصفها (نظامًا) يؤدِّي حتمًا إلى

(١) يُنظر: علم اللغة العام دي سوسير، ترجمة : يوئيل يوسف عزيز، مراجعة، مالك يوسف المطَّلبيُّ، منشورات آفاق عربيَّة ، بغداد، ١٩٨٥م :١٠١، والنَّقد الأدبيّ : ١١٩.

(٢) الحقيقة الشِّعريَّة على ضوء المناهج النَّقديَّة المعاصرة والنَّظريَّات الشِّعريَّة دراسة في الأصول والمفاهيم: بشير تاوريت، منشورات عالم الكتب الحديث، الأردن، ط١، ١٤٣١هـ-٢٠١٠م: ٤٠.

(٣) علم اللُّغة العامّ : ١٣٤.

(٤) البنيويَّة من أين وإلى أين: ١٧٢.

(٥) علم اللغة العام : ٣٥.

البحث في اللُّغة بوصفها إبداعًا ((أمَّا العمل الأدبيُّ فهو يُحيل اللُّغة من مجرَّد كونها نطقًا وظيفته التَّبليغ المباشر إلى نظام وظيفته التَّبليغ غير المباشر. ومعنى هذا أنَّنا نبدأ في دراسة البناء الأدبيِّ من الكلمة إلى الجملة فالفقرة حتَّى نصل إلى البناء الكامل للعمل))[١]، فهو يُشدِّد على توافر النِّظام الذي يُعدُّ شرطًا من شروط الدِّراسة البنيويَّة، إلى أن يصل إلى نتيجة مؤدَّاها ((أنَّ البحث في اللُّغة بوصفها نظامًا كونيًّا أدَّى إلى دراسة الأعمال الأدبيَّة بوصفها نظامًا فكريًّا، وإذا كان البحث في اللُّغة بوصفها نظامًا قد يُسهم في الكشف عن نظام الحياة، كذلك تُسهم دراسة الأبنية الأدبيَّة في الكشف عن كيفية تحرُّك العقل البشريِّ في إطار النِّظام الشَّامل للحياة))[٢].

إذًا تبدو العلاقة بين اللُّغة والعمل الأدبيِّ (علاقة الجزء بالكلِّ)، والذي يتبيَّن لنا في ضوء التَّناول النَّقديِّ لهذا الموضوع (اللُّغة القائمة على شروط الإبداع والنِّظام) أنَّه رصد هذه الفكرة من منطلق لسانيٍّ باعتماده قانونًا من قوانين النَّقد البنائيِّ فضلًا عن تركيزه على اللُّغة وهو محاولة تغييب البعد الفرديِّ للأعمال الأدبيَّة .

الثُّنائيَّات اللِّسانيَّة

في ثنائيَّة الدَّال والمدلول يُشير النَّقد البنيويُّ إلى أنَّ العلاقة بين الدَّال والمدلول علاقة اعتباطيَّة، إذ يتلخَّص توضيح سوسير لهذا الأساس في نظريته أنَّ المُسمَّيات اللُّغويَّة ليست سوى مفاهيم ترتبط بذهن النَّاطق إذن هو تركيبة من صورة صوتية وفكرة، والعلاقة بين الصُّورة الصَّوتيَّة والفكرة علاقة تعسفيَّة بمعنى أنَّه لا علاقة لمفهوم الشَّجرة بصوت الكلمة، بدليل اختلاف صوت هذا

---

(١) نقد الرُّواية من وجهة نظر الدِّراسات اللُّغويَّة الحديثة : ٣٣.

(٢) م، ن: ٣٣.

الشَّيء بين لغة وأخرى [١]، إذًا لا توجد أيَّة علاقة بين الدَّال وتمثُّله في الواقع[٢]؛ أي أنَّه لا علاقة بين الصوت والشَّيء[٣].

ويُؤكِّد النَّقد أنَّ النَّاقد إذا أراد أن يدرس وظيفةَ الكلمةِ داخل النَّصِّ فلا بدَّ له أن يدرسها بوصفها صورة صوتيَّة، وبوصفها معنى، أي الأصوات والمعاني[٤]، وإنَّ هذه المحدِّدات التي وضحَّها النَّقد إنَّما تُفسِّر وظيفة المنهج البنيويِّ وعمل المحلِّل في تناوله النُّصوص الأدبيَّة.

وفي ثنائيَّة النِّظام الوصفيِّ والنِّظام التَّأريخي التي تعد من الثُّنائيَّات الأساسيَّة التي عرضها سوسير وطوَّرها البنيويُّونَ[٥]، وتناولها النَّقد في دراسته (نقد الرواية) إذ فصلَ سوسير في دراساتِهِ اللُّغويَّة بين النِّظامينِ، وركَّز على النِّظام التَّزامنيِّ، ولا يعني هذا إنكاره للنِّظام التَّعاقبيِّ، وإنَّما فضَّل الفصل ((بين العمليَّتينِ للتَّركيز على دراسة اللُّغة بوصفها نظامًا في حالتها الرَّاهنة؛ لأنَّ قانون التَّوازن الذي يربط بين الكلمات بعضها ببعض والوحدات بعضها ببعض ينفصل عن قانون التَّطوُّر))[٦]، فسوسير ينظر إلى اللُّغة بوصفها حدثا آنيّا، ولا ينظر إلى زمن تكوُّنِها.

فاللُّغة على وفق هذه الثُّنائيَّة يمكن أن تُدرَسَ بوصفها نظامًا تأريخيًّا تتابعيًّا سواء أكان على المستوى التَّأريخيّ للُّغة بشكلٍ عامٍّ، أم على مستوى النَّصِّ بشكلٍ خاصٍّ؛ لأنَّ الكلمة تنشأ في إطار معنى معيَّن، ثمَّ يلحقها التَّغيير في مراحل تطوُّرِها[٧]، ومن ناحية التَّركيب فإنَّ الكلمة تُعدُّ جزءًا من سياق النَّصِّ (سياق زمنيٍّ)، فترتبط بما قبلها وبما بعدها، ويضرب النَّقد مثالًا على ذلك (دقَّ جرسُ

---

(١) ينظر: علم اللغة العام : ٨٧. والبنيويَّة من أين وإلى أين: ١٧٢، والنَّقد الأدبيُّ: ١١٩ .
(٢) يُنظر: النَّقد الأدبيُّ: ١١٩ .
(٣) يُنظر: نقد الرُّواية من وجهة نظر الدِّراسات اللُّغويَّة الحديثة : ٣٤.
(٤) يُنظر: البنيويَّة من أين وإلى أين: ١٧٣.
(٥) علم اللغة العام :١٠٠.
(٦) البنيويَّة من أين وإلى أين: ١٧٣.
(٧) يُنظر: نقد الرُّواية من وجهة نظر الدِّراسات اللغويَّة الحديثة: ٣٦ .

البابِ، ورفعَ الرَّجلُ السَّمَّاعةَ، فإذا به يسمع صوتًا خُيِّل إليه أنَّه يعرفه)، فالكلمات تتلاحق زمنيًّا بحيث تعمل على ربط الماضي بالحاضر والمستقبل، وعبارة (خُيِّل إليه أنَّه يعرفه)، تحرك الماضي في الحاضر، والجملة تحمل توقُّعات المستقبل في الوقت نفسه(١)، هذا ما يتعلَّق بالجانب التَّأريخيِّ، وأمَّا دراسة اللُّغة في جانبها الوصفيِّ فإنَّ الكلمة تدرس وظيفتها في حالتها الرَّاهنة التي تُقدَّم فيها، وليس في إطارها التَّأريخيِّ، أي تدرس علاقتها المنطقيَّة في سياق التَّعبير(٢) .

إذًا نستنتج من ذلك كلِّهِ أنَّ الدِّراسة التَّأريخيَّة تبحث في أصل الأشياء، بينما تبحث الدِّراسة الوصفيَّة في بنية الشَّيء وهو ما تسعى إليه البنيويَّة، فضلًا عن أنَّ سوسير لا يدخل عامل الزَّمن في دراسته، وإنَّما المهمُّ عنده أن يتناول اللُّغة بوصفها نظامًا ثابتًا في نقطة محددَّة؛ لأنَّ الزَّمان مجرَّد إطار للُّغة، وبناءً على فكرة الثُّنائيَّات فأنَّ القراءة الوصفيَّة للُّغة هي التي تفيد في دراسة لغة الأدب؛ لأنَّها قادرة على توضيح الوحدة البنيويَّة المتكاملة للعمل الأدبيِّ(٣).

وبعدما حدَّد النقد هذه الثُّنائيَّة على وفق ما جاء به سوسير قد خرج عنه بدليل أنَّ البنيويَّة في حركتها المتطوِّرة تحرص على ربط العمل الأدبيِّ بحركة التَّأريخ(٤)، ممَّا يعني خروجًا على تحديد سوسير وعدم الالتزام به إذ تكشف عن نظام العمل الأدبيِّ في ضوء لغته، فضلًا عن أنَّ التَّحليل البنيويَّ لا يتنافى مع النَّظرة التَّأريخيَّة للفنِّ فإنَّ دراسة بنية عمل أدبيٍّ لا تعني في رأيه جمود هذه البنية واستقلالها عمَّا سبقها وعمَّا يتبعها، وفي هذا الإطار يعود ويستحضر رأي النَّاقد جيرار جينيت على الرَّغم من انتمائه إلى مدرسة النَّقد البنائيِّ الفرنسيَّة وتأكيده ضرورة الالتزام بهذا

(١) يُنظر: م، ن : ٣٦-٣٧ .

(٢) يُنظر: نقد الرُّواية من وجهة نظر الدِّراسات اللغويَّة الحديثة: ٣٧ .

(٣) يُنظر: م، ن: ٣٨ .

(٤) يُنظر: البنيويَّة من أين وإلى أين: ١٨٠.

المنهج يعترف بضرورة الأخذ من المناهج الأخرى كالمنهج التَّفسيريِّ والمنهج التَّأريخيِّ[١]، وعلى الرَّغم من إفادة النَّقد من الرُّؤى السُّوسيريَّة وتبنِّيها إلَّا أنَّه لم يلتزم بها التزامًا صارمًا إذ رجع إلى رأي جينيت الذي لم يجد ضيرًا في الرَّبط بين النَّصِّ والتَّأريخ.

وقد تنوعت تحليلات النُّقَّاد البنائيِّينَ في توصلهم لدراسة الأعمال الأدبيَّة، وكان من أشهرها ((ذلك الذي توصَّل إليه العالم البنائيُّ ليفي شتراوس واشتهر به))[٢]، إذ توقَّف النَّقد عند اتِّجاه كلود ليفي شتراوس في الدِّراسات البنيويَّة، وبيَّن مدى تأثُّره بآراء سوسير المعروضة عن نظام اللُّغة، وعمل على نقلها إلى مجال عمله الأنثروبولوجيِّ، وحينما ينطلق شتراوس إلى المجال التَّطبيقيِّ فإنَّه ينفرد بلا شكٍّ بخصائصه التي توقَّف عندها الباحثونَ لمعرفة مدى صحَّة النَّتائج التي توصَّل إليها[٣]، ويقوم منهج شتراوس على درس فكرة الثُّنائيَّات وتجليَّاتها في النُّصوص والظَّواهر المختلفة والأساطير سعيًا إلى استخلاص الوحدات الأساسيَّة في أي عملٍ أدبيٍّ[٤]، بهدف تحقُّق المطمع الأساس للدَّرس البنائيِّ وهو الوصول إلى بيان نظم بناء الظَّواهر المدروسة وتحديدها[٥]، مشيرًا إلى ذلك بقوله: ((عاد ليفي شتراوس إلى الوراء ليبحث في الأسطورة على أساس البناء الفكريِّ))[٦].

---

(4)Gerard Genette, Figures I, Paris, Seuil, Figures II, Paris, Seuil,1969, Figures III, Paris, 1972.

نقلًا عن: بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ١٤–١٥ .

(٢) نقد الرُّواية من وجهة نظر الدِّراسات اللغويَّة الحديثة: ٥٨.

(٣) يُنظر: البنيويَّة من أين وإلى أين: ١٧٣ .

(٤) يُنظر:الأنثروبولوجيا البنيويَّة: كلود ليفي شتراوس، ترجمة، مصطفى صالح، منشورات وزارة الثَّقافة والإرشاد، دمشق، ١٩٩٧م: ٢٥٦، والبنيويَّة من أين وإلى أين: ١٧٣ .

(٥) يُنظر: نبيلة إبراهيم والنَّقد العربيُّ المعاصر: ٣٢٣ .

(٦) نقد الرُّواية من وجهة نظر الدِّراسات اللُّغويَّة الحديثة: ٦١ .

إنَّ رصد النَّقد لمقولات شتراوس قد شكَّلت منطلقًا أساسيًّا- للجانب التَّطبيقيِّ- اعتمد عليه في عرضه لفكرة الثُّنائيَّات التي هي أزواج تعكس الطَّابع الجدليِّ للمفهوم نفسه؛ لأنَّ بنية الأسطورة تقوم أساسًا على التَّعامل بين الأزواج، فضلًا عن تحليلها الذي يهدف إلى اكتشاف التَّقابلات وما ينشأ عنها من مواقف ودلالات(١)، إنَّ بناء الكون عند شتراوس يتمثَّل في مجموعة من الثُّنائيَّات المتعارضة ولكنها متكاملة في الوقت نفسه، ولا يتمُّ التَّكامل إلَّا في ضوء هذا التَّعارض، وأساس الحياة مبنى من التَّكامل. ومن هذه الثُّنائيَّات، ثنائيَّة الحياة والموت، والأرض والسَّماء، والإنسان والحيوان، والخصب والجدب، والصِّحة والمرض، والغنى والفقر، والشَّباب والهرم، والنُّور والظَّلام، وصراع الإنسان مع هذه الظَّواهر يتجلَّى في سعيه إلى الوصول لحلٍّ وسطٍ بينهما، وهذا الصِّراع يُمثِّل جوهر تفكير الإنسان منذ القدم حتَّى يومنا هذا(٢).

ويستخلص النَّقد من ذلك كلِّه أنَّ اتِّجاه شتراوس(٣) في التَّحليل ينماز بما يأتي:

١- يُؤكِّد شتراوس أنَّ الفِكرَ الإنسانيَّ مبنيٌّ على أساس التَّفاعل بين المتعارضات، والعمل على إيجاد حلٍّ وسط بينهما، أي وسيلة تصالح.
٢- بدأ شتراوس بدراسة الأسطورة، وقد نجح في تغيير المفهوم الحضاريِّ لها.
٣-التَّحليل القائم على أساس استخراج الثُّنائيَّات غير كافٍ في تفسير جوانب العمل الأدبيِّ كلِّها، ممَّا يُؤكِّد على أنَّ هذا المنهج ما يزال بحاجة إلى استكمال.

ولعلَّ السِّرَّ في توقف النَّقد عند اتِّجاه شتراوس التَّحليليِّ يكمن في مدى التَّشابه بينهما مُتمثِّلًا في تناولهما موضوعات كالأسطورة والتُّراث الشَّعبيِّ وغيرها.

---

(١) يُنظر: الأنثروبولوجيا البنيويَّة: ٢٧٥ .

(٢) يُنظر: نقد الرُّواية من وجهة نظر الدِّراسات اللُّغويَّة الحديثة: ٥٨-٥٩ .
(٣) يُنظر: م ، ن : ٥٩-٦١ .

٢-الرَّوافد الشَّكلانيَّة للنَّقد البنيويِّ:

تعدُّ الحركة الشَّكلانيَّة الرُّوسيَّة من أهمِّ روافد البنيويَّة ومرتكزاتها، فرومان ياكوبسن (١٨٩٦ – ١٩٨٢م) أحد أنشط أعضاء نادي براغ للألسنيَّة كان يعمل كثيرًا على نشر أفكار الشَّكلانيِّينَ الرُّوس[١]، فقد حدَّد مكوِّنات العمليَّة التَّواصليَّة في ستَّة مكوِّنات ضروريَّة لكلِّ تواصل لغويٍّ وهي[٢]:(المُرسِل، المُرسَل إليه، الرِّسالة، السِّياق، الصِّلة، السُّنن)، وقد عبَّر النَّقد في إحدى دراساته عن الأفكار التي مثَّلها ياكوبسن في قوله: ((اختزال وظيفة العمل الأدبيِّ في ستِّ وحدات على النَّحو الآتي: (١) مُرسِل يعيش في (٢) مجال اجتماعيٌّ يبعث (٣) رسالة إلى (٤) مُرسَل إليه تُمثِّل (٥) صلة بينهما وهذه الرِّسالة (٦) لها نظام ينبغي أن يفهم شكلًا ومضمونًا على حقيقته))[٣]، فكلُّ عمل أدبيٍّ يُقسَّم إلى وحداته الأساسيَّة، وتلتفُّ حول كلِّ وحدة من هذه الوحدات مجموعة من الألفاظ والتَّراكيب، ثُمَّ يعاد تركيبها من أجل البناء الكامل للعمل الأدبيِّ، ثُمَّ تتماسك العلاقات وتتحدَّد بين العناصر المكوِّنة للوحدات حتَّى تتبيَّن قيمة العمل من ناحية أدائه لوظيفته على الوجه الأكمل، فللعمل الأدبيِّ قيمة اجتماعيَّة كبيرة، ولا تُمثِّل قيمته في حدِّ ذاته، بل في مدى تأثيره[٤].

ويرى النَّاقد حميد لحميداني أنَّ عرض الدِّراسة النَّقديَّة – الآنفة الذِّكر– لنظريَّة التَّواصل عند ياكوبسن ليس له أيَّة ضرورة؛ لأنَّ أفكار ياكوبسن تفيد في دراسة الشِّعر ولم تُطوَّع في دراسة أنماط الحكي[٥]، وهذا مردود برأينا؛ لأنَّه أراد أن يُقدِّم النَّظريَّات التي أفادت من علم اللُّغة الحديث، وياكوبسن قد أفادت دراسته في توفير الوحدات الأساسيَّة؛ لأيَّة رسالة لغويَّة سواءٌ أكانت شعرًا أم

(١) يُنظر: النَّقد الأدبيُّ: ٣٦ .

(٢) يُنظر: قضايا الشِّعريَّة: رومان ياكوبسن، ترجمة: محمَّد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنَّشر، ط١، ١٩٨٨م: ٢٧ .

(٣) نقد الرُّواية من وجهة نظر الدِّراسات اللُّغويَّة الحديثة: ٥٣ .

(٤) يُنظر: م، ن: ٥٥ .

(٥) يُنظر: بنية النَّصِّ السَّرديِّ من منظور النَّقد الأدبيِّ: ١١٤ .

قِصَّةً أم روايةً، وهو ما قصده من عرضه لخطاطة التَّواصل عند ياكوبسن، فضلًا عن أنَّ التَّحليل النَّقديَّ عند الشَّكلانيِّينَ الرُّوس يبدأ بتقطيع المقولة إلى وحدات لغويَّة[1].

ويتناول النَّقد الوظيفة الجماليَّة للُّغة في مجال دراسة اللُّغة بوصفها(نظامًا)، وقدرتِها على التَّشكيل الجماليِّ ((فاللُّغة بعيدًا عن كونها وسيلة اتِّصال أو إخبار مباشر تُعدُّ جهازًا للتَّوصيل غير المباشر وهو ما نُسمِّيه الوظيفة الجماليَّة للُّغة))[2]، ويتمثَّل التَّوصيل غير المباشر في استعمال اللُّغة وتوظيفها بقدرتها التَّشكيليَّة النَّابعة من التَّصوير وما تشتمل عليه من استعارة وتشبيه وهي الوظيفة الأساسيَّة لِلُغَةِ الشِّعر، في حين تُحقِّق لغة النَّثر في ضوء التَّشكيل المتكامل المبنيِّ على أساس المعرفة الشَّاملة[3].

ونلحظ ممَّا تقدَّم أنَّ رصد النَّقد لمظاهر دراسة اللُّغة جاء على وفق رأي ياكوبسن الذي اتَّخذ بدوره أسس سوسير أساسًا للتَّقعيد الجماليِّ للشِّعر والقصَّة؛ لأنَّ الاتِّجاه اللُّغويَّ الاختياريَّ هو محور الإبداع الشِّعريِّ، في حين يُمثِّل الاتِّجاه السِّياقيَّ أساسًا جماليًّا لفنِّ القصَّة أو النَّثر بشكل عامٍّ[4]؛ لأنَّ اللُّغة الإنسانيَّة توجد في الواقع ضمن البُعدينِ الجوهريَّينِ اللَّذينِ اقترحهما سوسير[5]، فإنَّ المحورينِ الأفقيَّ والاستبداليَّ هما ما يجب مراعاتهما في تحليل النُّصوص الأدبيَّة بنيويًّا، وهذه إحدى الثُّنائيَّات التي وقف عندها ياكوبسن متمثِّلة في المحورينِ الاختياريِّ والتَّوزيعيِّ .

(١) يُنظر: البنيويَّة وما بعدها بين التَّأصيل الغربيِّ والتَّحصيل العربيِّ (رسالة ماجستير): وردة عبد العظيم عطا الله قنديل، كلِّيَّة الآداب، الجامعة الإسلاميَّة، غزة، ٢٠١٠م: ٧٩ .

(٢) نقد الرُّواية من وجهة نظر الدِّراسات اللُّغويَّة الحديثة: ٣٩.

(٣) يُنظر: م ، ن : ٣٩.

(٤) يُنظر: البنيويَّة وما بعدها بين التَّأصيل الغربيِّ والتَّحصيل العربيِّ: ٨٤ .

(٥) يُنظر: علم اللُّغة العامِّ: ٩٨– ٩٩، والبنيويَّة وعلم الإشارة: ترنس هوكز، ترجمة، مجيد الماشطة، مراجعة: ناصر حلاوي، دار الشُّؤون الثَّقافيَّة العامَّة، بغداد، ط١، ١٩٨٦م: ٧٢ .

ويدعو النَّقد إلى كسر ألفة اللُّغة وتخطِّيها فعندما ((تكون اللُّغة نظامًا فنِّيًّا، فإنَّ مهمتها الأولى تتمثَّل في كسرها لما هو مألوف بحيث تبدو الأشياء من خلالها مفاجئة، بل إنَّه من المستحبِّ أن تكون لغة التَّأليف الأدبيِّ غامضة وغير صريحة وذلك لكي تضاعف من درجة عمليَّة التَّأمُّل وإطالة مدَّتها بحيث تُصبح عمليَّة التَّأمُّل في حدِّ ذاتها هي الهدف))(١)، ولعلَّ هذا الرَّأي يقترب بوضوح من رأي شكلوفسكي(٢)، فإنَّ الهدف من الفنِّ هو أن يمنح الإحساس بالأشياء كما تدرك وليس كما تعرف وتتمثَّل تقنيَّة الفنِّ في جعل الموضوعات غير مألوفة وأن يجعل الأشكال صعبة، وأن يزيد صعوبة الإدراك وطوله؛ لأنَّ غاية الإدراك تتمثَّل في ذاتها أي: غاية جماليَّة، والفنُّ هو طريقة لتجريب فنِّيَّة موضوع ما، أمَّا الموضوع فليس بمهمٍّ(٣)، وهذا ما يُحقِّق الانزياح الدِّلاليَّ فيها، ومن ثَمَّ يعمل على الكشف عن أدبيَّة الأدب من داخل نظام النَّصِّ الأدبيِّ.

مقولات النَّقد البنيويِّ :

- **الأدبيَّة:**

تناول النَّقد (أدبيَّة الأدب) في ضوء عرضه لوظائف اللُّغة، إذ صاغ النَّقد الشَّكلانيُّ فكرة تُؤكِّد أنَّ ((موضوع علم الأدب ليس هو الأدب، ولكن الأدبيَّة أي ما يجعل من عمل ما عملًا أدبيًّا))(٤)، فالأدبيَّة تعني بيان السِّمات التي تمنح النَّصَّ فرادته انطلاقًا من الاستراتيجيَّات المنظمِّة للعلاقات

---

(١) نقد الرِّواية من وجهة نظر الدِّراسات اللُّغويَّة الحديثة: ٤٠ .

(٢) شكلوفسكي: هو أحد منظِّري المدرسة الشَّكلانيَّة الرُّوسيَّة درس اللُّغة استنادًا إلى علم اللُّغة التَّجريبيِّ. يُنظر: إشكاليَّة تأصيل الحداثة في الخطاب النَّقديِّ العربيِّ المعاصر مقاربة حواريَّة في الأصول المعرفيَّة: عبد الغني بارة، منشورات الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب، ٢٠٠٥م: ٧٣.

(٣) يُنظر: النَّظريَّة الأدبيَّة المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة، جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، ١٩٩٨م: ١٨.

(٤) في أصول الخطاب النَّقديِّ الجديد: تزفيتان تودورف، رولان بارت، أمبرتو إيكو، مارك أنجيو، ترجمة: أحمد المدينيُّ، دار الشُّؤون الثَّقافيَّة العامَّة، بغداد، ط١، ١٩٨٧م: ١٢ .

المهيمنة في هيكله البنيويِّ، وتُفسِّر الأدبيَّة اتِّساع مسافة التَّوتُّر عاملة على إظهار التَّباين واختلاف التَّمايز النَّاتجة عن علاقات النَّسق وتجليَّاته، لتُنظِّم النَّصَّ الأدبيَّ وتُحرِّرَهُ من المعجميَّة المألوفة(١).

إنَّ لِلُغةِ العمل الأدبيِّ على وفق رأي النَّقد البنيويِّ عددًا من الوظائف، ومنطلق تحديدها مقولة تُؤكِّد أنَّ خصوصيَّة الأدب بوصفه نشاطًا ثقافيًّا إنَّما تتأسَّس على خصوصيَّة أداته، التي تُفرِّق بينه وبين مختلف الأنشطة الثَّقافيَّة الأخرى، ولمَّا كانت اللُّغة هي أداة التَّمييز، فهي مناط التَّمييز بين الأنواع الأدبيَّة المختلفة، فالتَّشكيل اللُّغويُّ يُعَدُّ مدخلًا أساسيًّا ليكشف عن خصوصيَّة كلِّ نوع أدبيٍّ، بما يعني أنَّ تأسيس أي تصوُّرٍ نقديٍّ بنيويٍّ عن طبيعة النَّوع الأدبيِّ إنَّما يتطلَّب اكتشاف الطَّرائق التي تعمل بها اللُّغة في إطار النُّصوص الممثِّلة لذلك النَّوع، وعن طريق هذا الاكتشاف يتحقَّق مطمح بيان تجلِّيَّات (أدبيَّة الأدب)، التي تدلُّ على أنَّ الأدبيَّة هي مجموعة من الخصائص المحايثة للكتابة الأدبيَّة، وفي هذا الإطار يجب على النَّاقد البنيويِّ التَّمكُّن من اكتشاف السِّمات المميِّزة لتشكيل اللُّغة(٢)، فالدِّراسة البنيويَّة تتوخَّى الكشف عن خصوصيَّة الأدب، أي الطَّريقة التي تشكَّلت فيها المادَّة، والأثر الذي يحدثه هذا التَّشكيل(٣).

إنَّ البحث عن خصِّيصة (الأدبيَّة) للأعمال الأدبيَّة يتطلَّب الكشف عن هويَّة ((لغة التَّعبير الأدبيِّ من حيث أنَّ وظيفة لغة التَّعبير الأدبيِّ ليست فكريَّة بمعنى أنَّها لا تنقل إليَّ فكرة ما، كما أنَّها ليست إخباريَّة بمعنى أنَّها لا تنقل إليَّ معلومة أجهلها، ولكنَّها في الواقع تركيبة معيَّنة واختيار معيَّن عن النِّظام الدَّقيق المعبِّر الذي يربط بين العناصر اللُّغويَّة بعضها ببعض))(٤)، فالنَّصُّ يُعطي

(١) يُنظر: المناهج النَّقديَّة والنَّظريَّات النَّصِّيَّة: عبد الله عنبر، مجلَّة دراسات العلوم الإنسانيَّة والاجتماعيَّة، كلِّيَّة الآداب، الجامعة الأردنيَّة، مج ٣٧، ع١، ٢٠١٠م : ١٠٤ .

(٢) يُنظر: نبيلة إبراهيم والنَّقد العربيّ المعاصر: ٣٢٠ .

(٣) يُنظر: النَّقد النَّصِّيُّ وتحليل الخطاب: ٢٢.

(٤) نقد الرِّواية من وجهة نظر الدِّراسات اللُّغويَّة الحديثة: ٣٨-٣٩ .

إشارة واضحة إلى البعد الجماليِّ الذي تضفيه على اللُّغة وما تُوحي به مما يكشف عن عمق النِّظام ودقته.

- **المهيمنة:**

يُعدُّ مفهوم المهيمنة من أبرز مفاهيم النَّقد الشَّكلانيِّ الرُّوسيِّ، ويتعرَّض له النَّقد طبقًا لتعريف ياكوبسن الذي يُصرِّح بقوله: ((يمكننا تعريف المهيمنة باعتبارها عنصرًا بؤريًّا focal للأثر الأدبيِّ: أنَّها تحكم، وتُحدِّد وتغير العناصر الأخرى، كما أنَّها تضمن تلاحم البنية))[1]، فهو العنصر المحوريُّ في العمل الفنِّيِّ، الذي يُحدِّد العناصر الأخرى ويُنظِّمها، ويدخل عليها بعض التَّحوُّلات الدِّلاليَّة، ومن ثُمَّ يضمن تماسك البنية الفنِّيَّة وتلاحمها[2]، ومن المسلَّم به أنَّ كلَّ نصٍّ أدبيٍّ يبرز فيه عنصر مهيمن يكون محلَّ اهتمامِ الكاتبِ وسبيلَه للتَّعبير عن موضوعه، فضلًا عن كونه الأكثر توجيهًا وتأثيرًا لبقية العناصر[3].

موت المؤلِّف:

أعلنت البنيويَّة موت المؤلِّف، حيث إنَّ بنيات اللُّغة هي التي تتكلَّم وليس الذَّات[4]، فلكي يُحقِّق المنهج العلميَّة تعامل مع النُّصوص الأدبيَّة بصورة مستقلَّة عن مبدعها، فهو يعتدُّ بالواقع

---

(١) نظرية المنهج الشَّكليِّ نصوص الشَّكلانيِّينَ الرُّوس: مجموعة مؤلِّفين، ترجمة: إبراهيم الخطيب، منشورات مؤسَّسة الأبحاث العربيَّة، بيروت، الشَّركة المغربيَّة للنَّاشرين المتحدين، ط١٩٨٢،١م: ٨١ .

(٢) يُنظر: المفارقة في القصِّ العربيِّ المعاصر: سيزا قاسم: مجلة فصول، ع٦٨، شتاء – ربيع ٢٠٠٦م: ١٠٥– ١٠٦.

(٣) يُنظر: بداية النَّصِّ الرُّوائيِّ مقاربة لآليَّات تشكُّل الدِّلالة: أحمد العدوانيُّ، منشورات النَّادي الأدبيِّ، الرِّياض، ط١، ٢٠١١م: ٨٣ .

(٤) يُنظر: النَّقد الأدبيُّ المعاصر، مناهج، اتِّجاهات، قضايا، آن موريل، ترجمة، إبراهيم أولحيان ومحمد الزكراوي، المركز القوميُّ للتَّرجمة، القاهرة – مصر، ط١، ٢٠٠٨م: ١٠٧.

اللُّغويّ، ولا ينظر للواقع غير اللُّغويّ بهدف الوصول إلى جماليَّات اللُّغة المتحقِّقة فيها وكيفيَّة أداء اللُّغة لوظائفها، ممَّا أدَّى إلى اتِّخاذ جملة من الآليَّات ومن بينها رفع شعار موت المؤلِّف. وجاء هذا ردًّا على بعض المناهج التي ركَّزت على البيانات الخاصَّة بالمؤلِّف وعلى كلِّ ما يحيط به.

وهناك رأي يعرضه ويناقشه النَّقد وهو أنَّ البنيويِّينَ لم يهملوا ذكر اسم المبدع في دراساتهم التَّحليليَّة للأعمال الأدبيَّة مستندًا إلى رأي بارت (١٩١٥-١٩٨٠م) وهو ((أنَّ عمليَّة الالتحام بين اللُّغة والأدب قد تمَّت (من قبل) على يد بعض الكُتَّاب منذ عهد مالارميه، من أمثال بروست وبويس، فقد أخذ هؤلاء على عاتقهم مهمَّة اكتشاف لغة جديدة تجعل من أعمال كلٍّ منهم كتابًا كُلِّيًّا في البحث عن الذَّات))[١]. فلا يفصل بارت بين النُّصوص الأدبيَّة ونسبتها إلى مؤلِّفيها، ممَّا يدلُّ على أنَّهم قد أعلنوا عن موت المؤلِّف بيد أنَّهم لم يلتزموا به وسرعان ما تراجعوا عنه.

ويستدلُّ النَّقد على هذا الرَّأي بأنَّ التَّحليل البنيويَّ يُعلن أنَّ العمل الذي تشكَّلت عناصره الأساسيَّة في وحدة بنائيَّة هو بالضَّرورة من صنع نشاط روحيٍّ خلَّاق، بما يعني تأكيدًا للعمليَّة الإبداعيَّة التي لا بدَّ أن تُنسب إلى فرد مبدعٍ ولا يُهمل ذكر اسمه أبدًا[٢]، نستخلص من هذا كلِّه أنَّ النَّقد ليس مع فكرة موت المؤلِّف وهو لم يتقبَّل هذه الفكرة حتَّى على المستوى التَّطبيقيِّ وهذا لا يخلو من دلالة أنَّ النَّقد رغم اعتماده على المنهج البنيويِّ في تحليل الأعمال الأدبيَّة؛ إلَّا أنَّه يعترف بضرورة الأخذ من المناهج الأخرى، بدليل ما ذهب إليه، والرَّأي هذا يتوافق مع ما ذهب إليه النَّاقد بارت في تركيزه على عدم الاكتفاء بالبنية النَّصِّيَّة.

- **أحكام القيمة:**

---

(1) Roland Barthe: Strucuralist controversy.p.135

نقلًا عن: البنيويَّة من أين وإلى أين: ١٨٠

(٢) يُنظر: البنيويَّة من أين وإلى أين: ١٨٠ .

يذهب النَّقد البنيوي إلى أنَّ مهمَّة النَّاقد لابدَّ من أن تتَّجه إلى تحويل أحكام القيمة إلى ما هو قائم فعلًا، وبيَّن أنَّ السَّبيل الوحيد التي توصلنا إلى هذا المستوى تكمن في عرض الأحكام الشَّخصيَّة وعدها مجرَّد مؤشرات[١]، إنَّ الذي دعا إلى هذه النَّتيجة هي المشكلة الحقيقيَّة في النَّقد، وهي أنَّ أصحابه يلجؤُونَ إلى الأحكام الذَّاتيَّة لا لقوانينَ موضوعيَّة[٢]، وهو من منطلقات البنيويَّة، ولهذا يرى النَّقد أنَّ النُّقَّاد البنيويِّينَ يُفضِّلونَ تسمية نشاطهم تحليلًا لا نقدًا، إذ يرونَ بأنَّ مهمتهم تحليليَّة لا تقييميَّة[٣]. ووعي النَّقد بحدود منهجه الدَّاخلي جعله يُعلن ابتداءً بأنَّه لم يُعنَ في أيِّ موضعٍ بإطلاق الأحكام التَّقييميَّة؛ لأنَّ جوهر الدِّراسة يقوم على الدِّراسة الوصفيَّة للأدب العربيِّ، محاولة منه لإرساء قواعد علميَّة لدراسته دراسة نقديَّة موضوعيَّة تنطلق من النَّصِّ الأدبيِّ نفسه[٤].

وعليه يجب أن نفهم ألَّا يستعمل النَّقد في دراساته الإجرائية عبارات استحسان أو استهجان، إذ تتعلَّق بالمستوى الفنِّيِّ؛ لأنَّه أعلن منذ البداية أنَّ دراسته بعيدة عن إصدار الأحكام، والسُّؤال المعروض هنا. هل التزم المنجز النَّقديُّ بما حدَّده وخطَّط له مسبقًا، وأعلن عنه في تجنُّب أحكام القيمة؟ وهذا ما سنجيب عليه في ضوء دراستنا التَّطبيقيَّة والكشف عن مدى وجودها أم عدمها

مرتكزات النَّقد البنيويِّ في تحليل النصوص:

نظام النَّصِّ:

لقد انصبَّ اهتمام النُّقَّاد البنيويِّينَ على لغة الأدب؛ لأنَّها الأساس في تكوين النَّصِّ الأدبيِّ، ولم يهتموا بالأفكار والمشاعر التي يتضمَّنها، بل تركَّز جلُّ اهتمامهم على كيفية بناء النَّصِّ، اعتمادًا على مبدأ المحايثة في عزل النَّصِّ والتَّخلُّص من المرجعيَّات اللانصِّيَّة .

---

(١) يُنظر: نقد الرُّواية من وجهة نظر الدِّراسات اللُّغويَّة الحديثة: ٢٨ .

(٢) يُنظر: نقد الرُّواية من وجهة نظر الدِّراسات اللُّغويَّة الحديثة: ٢٧-٢٨ .

(٣) يُنظر: بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ١٦٧ .

(٤) يُنظر: م، ن : ٢١ .

قام النَّقد البنيويُّ بدراسة اللُّغة على أنَّها غاية في ذاتها وليس بوصفها أداة للتَّعبير، وقد عبَّر عن هذا المعنى تودوروف بـ ((أنَّ الإنسان قد انبنى انطلاقًا من اللُّغة))[١]، فالبناء اللُّغويُّ يُشكِّل مرتكزًا مهمًّا من مرتكزات البنيويَّة. وطبيعيٌّ جدًّا أن يتمثَّل الخطاب قوانين البنيويَّة، لمعرفة مدى تمثُّل النَّقد النِّسائيِّ للمنهج البنائيِّ فضلًا عن كشفه عن طبيعة الرُّؤية النَّقديَّة له.

وفي هذا الشَّأن يتعرَّض النَّاقد محمَّد سويرتي في نقده للدِّراسات النَّقديَّة للمنجز النسائي في ضوء إثارته لأسئلةٍ تتعلَّق بهذا الموضوع، ومنها هل رؤية المنجز تفصل بين عناصر البنية أم تصل بينهما[٢]؟

ويُؤكِّد النَّقد في إحدى دراساته أنَّه ((انقضى زمن دأب فيه نقَّاد القصَّة على الفصل بين لغتها ومحتواها، واكتفوا بدراسة القصَّة من ناحية عناصرها التَّقليديَّة وهي حبكتها وعقدتها وشخوصها، وعلاقة هذه الشُّخوص بعضها ببعض، وذلك بقصد الكشف عن مغزاها))[٣]، لهذا فهو يعمل على التَّوحيد بين اللُّغة والدِّلالة وهو بذلك يناهض الموقف التَّقليديَّ الذي يفصل بينهما، وينظر إليهما مستقلتينِ[٤]، وهو رأي نكاد نلمسه يشابه آراء البنيويِّينَ في عدِّ ((المضمون وظيفة للشَّكل الأدبيِّ، وليس شيئًا يمكن فصله عنه، أو إدراكه من خلفه أو من خلاله))[٥]، وهذه الرُّؤية ليست خاصَّة بالنَّقد إنَّما هي بنيويَّة بامتياز.

---

(١) في أصول الخطاب النقديِّ الجديد: ٣٣ .

(٢) يُنظر: النَّقد البنيويُّ والنَّصُّ الرُّوائيُّ نماذج تحليليَّة من النَّقد العربيِّ المنهج البنيويِّ – البنية– الشَّخصيَّة: ٥٢/١ .

(٣) نقد الرُّواية من وجهة نظر الدِّراسات اللُّغويَّة الحديثة: ٢٥ .

(٤) يُنظر:النَّقد البنيويُّ والنَّصُّ الرُّوائيُّ نماذج تحليليَّة من النَّقد العربيِّ المنهج البنيويِّ–البنية–الشَّخصيَّة: ٥١/١.

(٥) البنيويَّة وعلم الإشارة: ٦١ .

فلا يفصل النَّقد البنيويُّ بين الشَّكل والمحتوى، بل على العكس من ذلك فإنَّ الموضوع الجيِّد عندهم هو المشكَّل جيِّدًا، ومن الطَّبيعيِّ أن يحمل النَّصُّ الأدبيُّ فلسفةً وأفكارًا ومضامينَ، وإنَّ إدراجها في شكلٍ خاصٍّ هو الذي يُولِّد الأثر الجماليَّ له[1]. ((أمَّا الأساس بالنِّسبة لعناصر التَّأثير فيكمن في المعالجة والأسلوب لا في الفكرة العامَّة أو الموضوع. والأدلَّة الوحيدة المعتمدة يجب أن تتجلَّى في النُّصوص الأدبيَّة نفسها بكونها بناءً لغويًّا متكاملًا، الذي يهمُّنا هنا هوالتَّقنيَّات والأساليب والأبنية حيث إنَّ الذي نناقشه هو ظهور شكلٍ أدبيٍّ جديد لا أفكار جديدة في نواحي الحياة المختلفة))[2]، ممَّا يدلُّ على استشهاد النَّقد برأي الجاحظ(ت٢٥٥هـ) الذي يتمثَّل في ((أنَّ مثل هذه الأفكار مطروحة على قارعة الطَّريق كما يقول الجاحظ[3] في متناول كلِّ فنَّان يستطيع أن يفيد منها))[4]، وإن ما يتراءى لنا من الرَّأي المذكور آنفًا يجب أن لا يفهم منه أنَّ النَّقد يفصل بينهما أي عنصري البنية، كما يعرض هذا الرَّأي النَّاقد محمَّد سويرتي[5]، فالنَّقد ليس ضدَّ المضمون غير أنَّ ما يهمَّه هو الشَّكل وما تُجسِّده التَّقنيَّات والأساليب والأبنية، فلماذا التَّحامل عليه؟! ولا سيَّما إذا علمنا أنَّ الدِّلالة لا يمكن الوصول إليها إلَّا في ضوء اجتماع عناصر البنية اللُّغويَّة إذ ((لا تأتي من المضمون الأدبيِّ بل من البنية نفسها))[6]. أي باجتماعهما معًا .

---

(١) يُنظر: النَّقد النَّصِّيّ وتحليل الخطاب نظريَّات ومقاربات:نبيلأيوب، مكتبة لبنان ناشرون، ط١، ٢٠١١م:٥١.

(٢) بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ١٨.

(٣) قوله:((المعاني مطروحة في الطَّريق يعرفها العجميُّ والعربيُّ، والبدويُّ والقرويُّ، والمدنيُّ. وإنَّما الشَّأن في إقامة الوزن، وتخيُّر اللَّفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحَّة الطَّبع وجودة السَّبك، فإنَّما الشِّعر صناعة، وضرب من النَّسج، وجنس من التَّصوير)). الحيوان: ٦٧/٣.

(٤) بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ١٨.

(٥) يُنظر: النَّقد البنيويُّ والنَّصُّ الرُّوائيُّ: ٥٦/١.

(٦) بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ١٦٨.

ويعرض النَّقد لآراء ميخائيل باختين في هذا الموضوع إذ يرى في النَّصِّ وحدة اجتماعيَّة تأريخيَّة ويربطها بالشَّكل، إذ إنَّ التَّغيرات الشَّكليَّة للأنواع الأدبيَّة لصيقة الصِّلة بالتَّغيرات الاجتماعيَّة(١)، فضلًا عن التَّصريح بأنَّ باختين لا يفصل بين الشَّكل والمحتوى(٢).

إذًا يتبيَّن لنا في ضوء هذا العرض للآراء أنَّ الرُّؤية النَّقديَّة المعاصرة للمنجز النسائي تتماشى منسجمة مع رؤية النَّقد البنيويِّ العام التي لا تفصل بينهما، فضلًا عن أنَّ ((الوجود الكُلِّيَّ للعلامة يُقصي ثنائيَّة الشَّكل والمضمون إذ إنَّهما يتوحَّدانِ في واقع واحد هو(العلاقة)))(٣)، فعلى الرَّغم من استناد البنائيِّينَ إلى العناصر الشَّكليَّة، إلَّا أنَّ هذا لا يمنع من الاهتمام بالمحتوى .

ويعرض النَّقد مفهوم (نظام النَّصِّ)، بوصفه مرتكزًا أساسيًّا وجوهريًّا من مرتكزات النَّقد البنيويِّ، وذلك في ضوء تناوله للغة العمل الأدبيِّ بوصفها ((تركيبة معيَّنة واختيار معيَّن يكشف عن النِّظام الدَّقيق المعقَّد الذي يربط بين العناصر اللُّغويَّة بعضها ببعض))(٤)، فلغة الأدب تصنع النِّظام من الفوضى، وذلك في ضوء البناء المتعمَّد، وكلَّما كان البناء أكثر تركيبًا من حيث تداخل الأشياء بعضها في بعض بهدف الكشف عن حركة الحياة المعقَّدة (٥)، ولو عرضنا سؤالًا في هذا الشَّأن ألا وهو كيف يُشكَّل نظام النِّصِّ؟ لكان الجواب بأنَّه يُشكَّل من مجموعة عناصر تتمظهر في المستويات اللُّغويَّة (الصَّوتيَّة، والصَّرفيَّة، والنَّحويَّة، والدِّلاليَّة)، وهذه العناصر متكوِّنة من مجموعة علاقات وثنائيَّات نابعة من داخل النَّصِّ، ولا وجود لشيء خارج النِّظام؛ لأنَّ الأديب

---

(١) يُنظر: النَّقد الأدبيُّ: ٩.

(٢) يُنظر: الكلمة في الرواية : ميخائيل باختين، ترجمة، يوسف حلَّاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٨م : ٥، والنقد الأدبيُّ: ٩.

(٣) جماليَّة العلامة الرُّوائيَّة: جاسم حميد جودة، دار الرُّضوان للنَّشر والتَّوزيع، عمان، ط١، ١٤٢٣هـ-٢٠١٤م: ٣٦-٣٧.

(٤) نقد الرُّواية من وجهة نظر الدِّراسات اللُّغويَّة الحديثة: ٣٩ .

(٥) يُنظر: م، ن : ٤٠-٤١ .

يتعامل مع لغة إشاريَّة، ((ولا بدَّ من أن يجمع بين عناصر هذه اللُّغة من حيث الصَّوت والصَّرف والتَّركيب والدِّلالة في انسجام كلِّيٍّ أساسه التَّسليم بأنَّ هذه العناصر قابلة لأن يُقارَن بعضها ببعض عندما تتحرك في حركة رمزيَّة نحو النِّظام، فالنِّظام إذًا لا ينبع من الخارج بل إنَّه ينبع من الدَّاخل))[١]، فالنَّصُّ يُبنى من مجموعة من العناصر تتصل في ما بينها بطريقة منظَّمة لتشكِّل نظامًا تربط هذه العناصر بمجموعة من العلاقات المتعدِّدة، فجوهر المنهج البنيويِّ يتضح في فكرتينِ أساسيَّتينِ هما: الاتِّصال والنِّظام[٢].

فالنَّقد إذًا لا يسمح بأيِّ تفسير للنَّصِّ خارج إطاره، شأنه في ذلك شأن النَّقد البنيويِّ العربيِّ، بل النِّظام ينبع من داخله على المستوى النَّظريِّ، فهل التزم بما صرَّح به في المستوى الإجرائيِّ؟

بعد الرؤية النَّقديِّة النَّظريِّة التي قدَّمها النَّقد تنبئ عن أنَّ النَّقد البنيويَّ في تحليله للنُّصوص الأدبيَّة يُؤسِّس اشتغاله على نظام النَّصِّ وما ينضوي تحته من تمظهرات مهمَّة منها: الوقوف على المستويات اللُّغويَّة والعلاقات القائمة بين العناصر، فضلًا عن الثُّنائيَّات التي تحكم هذه العلاقات. وسنحاول في هذا المبحث بيان مدى استثمار المعطيات التَّنظيريَّة وتطويعها في خدمة النُّصوص، وهل التزم النَّقد البنيويُّ بما صرَّح به نظريًّا، وعمل به تطبيقيًّا؟

فممَّا لا شكَّ فيه أنَّ اللُّغة تحتلُّ المكانة الأولى في النَّقد البنيويِّ، إذ يُؤكِّد في تحليله على جماليَّات اللُّغة؛ لأنَّ خصوصيَّة الأدب تنبع من خصوصيَّة أداته، فالذَّات أُلغيت وحلَّت محلها اللُّغة. فهل اشتغل المنجز على اللُّغة؟ وهل استطاع أن يصل إلى جمالياتها المتمظهرة في ضوء البناء المتكامل للنَّصِّ؟

---

(١) البنيوية من أين وإلى أين: ١٧٧.

(٢) يُنظر: بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ١٦٧ .

ولتسهيل عمليَّة التَّحليل يقف المحلِّل على المستويات اللُّغويَّة، إلَّا أنَّها متشعِّبة ولا يمكن السَّيطرة عليها، ولذلك فعليه أن يقف على الثُّنائيَّات حتَّى يتمكَّن من السَّيطرة على النَّصِّ، ثُمَّ العلاقات المتمظهرة بينها. إذًا يجب على النَّاقد البنيويِّ الوقوف على المستويات اللُّغويَّة في النَّصِّ، إذ ينطلق النَّقد البنيويُّ في قراءته للنُّصوص الأدبيَّة من مستوياتها، إذ يؤدِّي تآزرها إلى الكشف عن دلالات النَّصِّ السَّطحيَّة والعميقة، والوقوف على العلاقات المنظَّمة داخل شبكة النَّصِّ الدَّاخليَّة ابتداءً من أصغر وحدة (الكلمة) إلى أكبر وحدة متمثِّلة بـ (النَّصِّ) كاملًا. فالعمل الأدبيَّ شعرًا كان أم نثرًا يُوظِّف من الكلماتِ التي تنسجم صوتيًّا إما في ضوء التَّعارض الصَّوتيّ بين الارتفاع والانخفاض أو في ضوء التَّماثل الصَّوتيِّ، والكلمات لابدَّ أن يجمعها وحدة من الانسجام الدِّلاليِّ، إذ تنسجم الكلمات في ضوء التَّعارض في إطار من التَّكامل، أو في ضوء التَّرادف المعنويِّ، فالكلمات تُنتقى من معجم اللُّغة وما تُؤدِّيه من دلالات في لحظتها الرَّاهنة في السِّياقِ النَّصِّيِّ، وما على الأديب إلَّا أن يجمع بين الكلمات في علاقاتٍ معيَّنةٍ في وحدةٍ دلاليَّة شاملة(١).

وهذه المستويات يحدِّدها النَّقد على النَّحو الآتي(٢):

١-المستوى الصَّوتيُّ: إذ يهتمُّ بدراسة العلاقات الصَّوتيَّة بين الكلمات التي تعمل على مفاجأة القارئ في ضوء توظيفها في إيقاعٍ نغميٍّ.

٢-المستوى المعجميُّ: يدرس وظيفة الكلمات، فضلًا عن الاختيار المتعمَّد للألفاظ، ودورها في تأدية المعنى.

٣-المستوى النَّحويُّ: إنَّ قواعد اللُّغة تُشكِّل جزءًا مهمًّا في فهم تركيب النَّصِّ.

٤-المستوى التَّركيبيُّ: حيث يبدأ بدراسة النَّصِّ ابتداءً من الكلمة إلى الجملة ثمَّ الفقرات للوصول إلى معايير بنائيَّة.

---

(١) يُنظر: نقد الرُّواية من وجهة نظر الدِّراسات اللُّغويَّة الحديثة: ٣٧ .

(٢) يُنظر: م ، ن: ٩٤-٩٥، وبناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ١٦٧ .

٥-المستوى البلاغيُّ: حيث يدرس الكلمات وقدرتها على التَّصوير لكونها إشارات ورموز إلى مواقف مهمَّة.
٦-المستوى الدِّلاليُّ: يهتمُّ بدراسة المعاني المباشرة والمعاني غير المباشرة والكشف عن العلاقات التي تختفي وراء السِّياق.

ويُعلن النَّقد أنَّه كلَّما استطاع النَّاقد أن ((يضع يده على مجموعة الألفاظ التي تكشف عن الاختيار المتعمَّد على المستوى اللَّفظيِّ ثمَّ على المستوى المعنويِّ والدِّلاليِّ، فإنَّنا بذلك نكون بصدد دراسة موضوعيَّة تهدف إلى إبراز قيمة العمل ومغزاه من صميم العمل نفسه))[(١)]، ويُوضِّح الغرض من الدِّراسة الموضوعيَّة هو محاولة التّعَرُّف على النَّسيج الدَّاخليِّ للنَّصِّ والأبعاد الفنِّيَّة والملامح المميَّزة التي يلجأ إليها الكاتب في صياغة عمله الأدبيِّ[(٢)]، فضلًا عن أنَّ الإقرار بالوحدة البنائيَّة للنُّصوص، وضرورة الابتداء من النَّصِّ هو الأساس في الوصول إلى اكتشاف نظام النَّصِّ من الدَّاخل لا من الخارج، لا من الافتراضات المسبقة والرُّؤى الذَّاتيَّة[(٣)].

وعليه يُعلن النَّقد في دراساته التَّطبيقيَّة أنَّه سيمارس النَّقد على وفق آليَّات المنهج البنيويِّ، فهل اشتغل على نظام النَّصِّ، والعمل على اكتشافه من الدَّاخل؟ أم أنَّه استعان بمرجعيَّات لا نصيَّة؟

يجب الاعتراف أنَّه لا يمكن الاقتراب من النَّصِّ إلَّا في ضوء الكشف عن مستوياته، التي من الصَّعب الفصل بينها إلَّا من أجل التَّحليل والدِّراسة. وقد وقف النَّقد على هذه المستويات موضِّحًا إيَّاها بما يأتي إذ يحتلُّ المستوى المعجميُّ مكانًا مركزيًّا في أيِّ نصٍّ، فهو لحمة النَّصِّ على حدِّ

---

(١) نقد الرُّواية من وجهة نظر الدِّراسات اللُّغويَّة الحديثة: ٣٨.
(٢) يُنظر: بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ٢١ .
(٣) يُنظر: نقد الرُّواية من وجهة نظر الدِّراسات اللُّغويَّة الحديثة: ٣٨.

تعبير النُّقَّاد، فهنالك كلمات منتقاة على غيرها؛ لأنَّها مفاتيح النَّصِّ أو محاوره التي يدور عليها[١]. إذًا يدرس المستوى المعجميُّ وظيفة الكلمة ودورها في بناء نظامِ النَّصِّ، ومنها على سبيل التَّمثيل أنَّ النَّقد تعرض لهذا المستوى في دراسة له وفي مجال تحليل النَّصِّ الرُّوائيِّ وتناوله لتقنيَّة الوصف في الثُّلاثيَّة، إذ تعمل على نقد استعمال نجيب محفوظ لكلمتي (العمد الأفقيَّة)، فلا تكون العمد أفقيَّة في سقف لوصف العوارض، فليستِ اللُّغة فقيرة بمفرداتها، والكلمة الأصحُّ هي (عوارض) بدلًا عن العمد، وكذلك كلمة نقوش للسِّجَّاد بينما الأصحُّ استعمال كلمة (موشى)[٢]. فالواضح أنَّ المستوى المعجميَّ لم يُدرَس دراسة تفصيليَّة واكتفى النَّقد بعرض وظائف بعض المفردات وما تؤدِّيه من أثر في النُّصوص.

ويقف المستوى النَّحويُّ مع باقي المستويات اللُّغويَّة في تشكيل النَّصِّ الأدبيِّ، إذ تتعاضد وتتآزر لتُسهم في بناء نصٍّ متكاملٍ، ولا شكَّ في أنَّ توظيفه في النُّصوص يُساعد على فهم النَّصِّ، ونلاحظ أنَّ النَّقد البنيويَّ يُؤكِّده ويضرب له مثالًا في ضوء عرضه لافتتاحيَّة الفصل الواحد والثَّلاثين من السُّكَّريَّة ((اتَّخذ البيت القديم مع الزَّمن صورةً جديدةً تنذر بالانحلال والتَّدهور... ففي نصف النَّهار يغيب كمال في المدرسة وتمضي أمينة إلى جولتها وتنزل أمُّ حنفي... ويتمدَّد السَّيِّد... وتهيم عائشة على وجهها... ويظلُّ الرَّاديو في الصَّالة يهتف وحده...))[٣]، ويذكر النَّقد في تعليقه على النَّصِّ أنَّ كثرة استعمال الفعل المضارع يدلُّ على الاستمرار لإعطاء صفة الدَّيمومة وأنَّ الأنشطة أصبحت عادات لدى أفراد الأسرة[٤]، وفي موضع آخر نجد النَّقد يُصرِّح بأنَّ توظيف الجملة الاعتراضيَّة يُعبِّر عن منظور الرَّاويِّ لطبيعة المرحلة التَّأريخيَّة التي كانت تمرُّ بها

---

(١) يُنظر: تحليل الخطاب الشِّعريِّ (استراتيجيَّة التَّناص)، محمَّد مفتاح، المركز الثَّقافيُّ العربيُّ، الدَّار البيضاء- المغرب، بيروت – لبنان، ط٤، ٢٠٠٥م: ٦١ .

(٢) يُنظر: بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ٨٠ .

(٣) م، ن : ٦٢ .

(٤) يُنظر: م، ن: ٦٢-٦٣ .

مصر آنذاك، ويُمثّل له في قول الرَّاوي: ((ولمَّا اقترب الضَّابط من البيت رفع عينيه في حذر دون أن يرفع رأسه – فلم يكن أحد يرفع رأسه في مصر وقتذاك– فأضاءت أساريره بنور ابتسامة متوارية))[1]، فتوظيف الرَّاوي للجملة الاعتراضيَّة يعد جزءًا من المستوى النَّحويِّ في النَّصِّ للتَّعبير عن طبيعة المدَّةِ التَّأريخيَّة التي تمرُّ بها مصر، وتُؤكِّد في جانبٍ آخر أنَّ النَّصَّ ينحو إلى استعمال الفعل المضارع في جملة الصِّلة خاصَّة في المشاهد، إذ جميع أفعال السَّيِّد في النَّصِّ تأتي ماضية في حين أنَّ أفعال جمل الصِّلة تأتي في المضارع، وممَّا لا شكَّ فيه أنَّ هذه الصِّيغة تدلُّ على الحضور، فضلًا عن توظيف الحال[2].

والملاحظ أنَّ توظيف المستوى النَّحويِّ من لدن النَّقد توظيفٌ جزئيٌ ويُبرِّر ذلك في قوله: ((لم نقم بدراسة إحصائيَّة لهذه الظَّواهر على أهمِّيتها؛ لأنَّها تجاوز حدود هذا البحث ويجب أن تكون موضع دراسة مستقلَّة لغويَّة شاملة فإنَّ مثل هذه الظَّواهر اللُّغويَّة على مستوى التَّركيب النَّحويِّ تقوم بتوظيف المادَّة الأوَّليَّة في إرساء قواعد البنيات الأعلى في العمل الأدبيِّ ولا تنفصل عنها))[3]، وربَّما هذا يعود إلى طبيعة النَّصِّ الرُّوائيِّ من صعوبة السَّيطرة على مستويات النَّحو فيه، فجاءت التَّطبيقات في بناء الرُّواية محدودة في هذا المستوى على الأخصِّ، لذا نجد أنَّه يُقدِّم تسويغًا،

ويشتغل النَّقد البنيويُّ على المستوى البلاغيِّ في دراساته التَّحليليَّة ومن ذلك ما نجده في دراسته قد وظَّف هذا المستوى في تحليل النَّصِّ الرُّوائيِّ، إذ يرى أنَّ الرُّوائيِّينِ يلجؤونَ إلى استعمال الأساليب البلاغيَّة كالتَّشبيه والاستعارة لشرح وتوضيح ما يصعب فهمه من المصطلحات الفنِّيَّة والأوصاف غير المألوفة للقارئ [4].

---

(١) م ،ن: ١٣٨ .

(٢) يُنظر: بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ : ١٥٨ .

(٣) م ، ن: ١٦٥ .

(٤) يُنظر: بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ٩٦ .

ويُؤكِّد في جانب آخر أنَّ التَّراكيب تشمل قائمة المفردات التي تنتمي إلى مواصفات الموصوف، ثُمَّ تعمل على إسناد المواصفات بمجموعة من التَّراكيب تشرح الشَّيء وتُفسِّره وتُجسِّده، ثُمَّ تقوم بربط التَّشبيه والاستعارة بالحدث والشَّخصيَّة عن طريق الوصف، حتَّى يُصبح الوصف وحدة متجانسة مع نفسها ومع النَّصِّ الرُّوائيِّ بأكمله[١].

ويضيف النَّقد أنَّ استعمال المصطلحات الفنِّيَّة والبلاغيَّة في الأوصاف إنَّما يأتي على وفق الغموض والوضوح ((فإذا كان الموصوف معروفًا يُمثِّل قطع الأثاث المألوفة فإنَّ الاستعارة والتَّشبيه تخرجها عن مألوفها إلى عالم الخيال لإضفاء الظِّلال والأضواء عليها ولتوظيفها جماليًّا، وإذا كان الموصوف غامضًا وأوصافه مصطلحات فنِّيَّة غريبة جاءت الاستعارة والتَّشبيه للشَّرح))[٢]، ليصل إلى نتيجة مؤدَّاها أنَّ النَّصَّ الرُّوائيَّ لم يُوظِّف هذه الأساليب في روايته.

ويتناول النَّقد البنيويُّ المستوى الدِّلاليَّ إذ معه تتحوَّل الأشياء إلى رموز في النَّصِّ الرُّوائيِّ، إذ ينتقل من المعنى المباشر إلى مستوًى غير مباشر، فتصير لها كثافة يتجاوز المعنى المعجميَّ للكلمة[٣].

إذًا تكتسب اللُّغة مع النُّصوص الأدبيَّة سمة خاصَّة، فكلُّ كلمة تمتلك بُعدًا دلاليًّا يختلف عمَّا موجود لها في الواقع، فمثلًا قاهرة محفوظ هل هي القاهرة المعروفة، إذ تُصبح المدن في بناء عالم الرُّواية، حاملة لمدلولات مختلفة ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالعناصر الأخرى المكوِّنة للرُّواية[٤]، ولا شكَّ في أنَّ النَّقد تعرَّض له في دراسته التَّحليليَّة، فعلى سبيل التَّمثيل ينطلق في معالجته لبنية المكان بوصفها بنية جزئيَّة من بنية كبرى هي(الرُّواية)، من فرضيَّة أساسيَّة مفادها أنَّ شبكة العلاقات تنتظمُ على وفق تراتبيَّة من التَّقابلات المكانيَّة بوصفها مفاهيم الأعلى والأسفل، القريب– البعيد، المنفتح– المنغلق، المحدود– اللامحدود، وهذه اللُّغة المكانيَّة هي القاعدة الأساسيَّة في تأويل

---

(١) يُنظر: م، ن: ٩٧ .

(٢) بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ : ٩٨ .

(٣) يُنظر: م، ن: ١٠١ .

(٤) يُنظر: بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ٧٩ .

النَّماذج الاجتماعيَّة والدِّينيَّة والسِّياسيَّة والأخلاقيَّة، فلا يستوي أهل اليمين وأهل اليسار، كما يتدَّرج السُّلَّم الاجتماعيُّ من الأخلاق العالية والأخلاق الواطئة، والذِّهن المفتوح والذِّهن المغلق[1].

إنَّ العلاقات المكانيَّة داخل النِّصِّ الرُّوائيِّ تُمثِّل وسيلة من وسائل وصف الواقع، إذ تختلف المعاني نتيجة دمجها في المنظومة الثَّقافيَّة .

وعلى الرَّغم من تشكُّل الأدب من الكلمات لكنَّها لا تشير إلى الواقع وإنَّما تُشير إلى صورة يخلقها المبدع. فالقاهرة التي يذكرها محفوظ هل هي المدينة الحقيقيَّة أم أنَّها مدن خياليَّة لها وظيفة خاصَّة في بناء الرُّواية؟ لأنَّها تحمل مدلولات مختلفة، فضلًا على كونها من صنع خيال الكاتب[2]، إذ تصبح بنية مكان النَّصِّ أنموذجًا لبنية مكان العالم وتُصبح قواعد التَّركيب الدَّاخليِّ لعناصر النَّصِّ الدَّاخليَّة لغة النَّمذجة المكانيَّة [3].

العلاقات في النَّقد البنيويِّ:

تُؤسِّسُ البنيويَّة بشكلٍ عامٍّ اشتغالها على مرتكزٍ أساسٍ ألا وهو العلاقات، وانطلاقًا من قانون العلاقات الذي يحكم المنهج البنيويَّ سُمِّي بالنَّقد العلائقيِّ؛ لأنَّ الدِّراسة البنائيَّة لا تنظر إلى العناصر المكوَّنة للعمل الفنِّيِّ بوصفها ((أجزاء مستقلَّة متجاورة، بل تنظرُ إليها في علاقاتها المتكاملة المتشابكة، إذ إنَّ كلَّ عنصرٍ يتداخل في علاقاتٍ مع العناصر الأخرى ويترابط في نفس الوقت بالوحدة المتكاملة))[4].

---

(١) يُنظر: م، ن: ٧٥ .

(٢) يُنظر: بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ : ٧٨-٧٩ .

(٣) يُنظر: مشكلة المكان الفنِّيِّ: يوري لوتمان، ترجمة، سيزا قاسم، ضمن جماليَّات المكان، مجوعة مؤلِّفينَ، منشورات عيون المقالات، الدَّار البيضاء- المغرب، مطبعة دار قرطبة، ط٢، ١٩٨٨م: ٦٩.

(٤) بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ١٦٧.

وتسمح البنيويَّة للنَّاقد بالقيام بعمليَّة مزدوجة ألا وهي التَّفكيك والرَّبط؛ ليتمكَّن من اكتشاف العلاقات بين مظاهر الحياة الإنسانيَّة، ومن ثمَّ اكتشاف بنائها[١]. وقد تكون هذه العلاقات جزئيَّة تظهر في داخل كلِّ عنصرٍ، وقد تكون علاقات كُلِّيَّة تربط هذه العناصر بعضها ببعضٍ[٢].

فإنَّ وجود العلاقات داخل النَّصِّ الأدبيِّ يُعدُّ شرطًا أساسيًّا لتشكُّلِهِ، ولعلَّنـــــــــا ندرك أهمِّيَّة العلاقات لما يمكن أن تُفسَّر الاختلافات أو التَّآلفات الواردة في النُّصوصِ الأدبيَّة[٣]، وعليه يسلك المحلِّلُ الواصفُ من أجلِ وصفِ اتِّساقِ النَّصِّ وانسجامه طريقة خطيَّة متدرِّجًا من بداية النَّصِّ حتَّى نهايته عاملًا على رصد العلاقات، من أجل البرهنة على أنَّ النَّصَّ يُشكِّلُ كُلًّا متكاملًا متلاحمًا[٤]. وقد ميَّز علماء النَّصِّ بين مستويينِ من مستويات النَّصِّ، المستوى الظَّاهريِّ، وهو يُطابق في النَّحو التَّوليديِّ المستوى السَّطحيَّ، والمستوى الذي يختصُّ بدراسة المعاني المتناسلة وهو ما يعرف بالمستوى العميق[٥]، وقد حدَّد النَّقد هذه المستويات بـ(المستوى اللُّغويِّ المباشر)، أي التَّركيبات اللُّغويَّة و(المستوى اللُّغويِّ غير المباشر)، أي: تركيبات فوق لغويَّة[٦]. وتبعًا لذلك فهناك علاقات تتحقَّق على المستوى السَّطحيِّ للنَّصِّ وهي علاقات التَّرابط، في حين تتحقَّق علاقات الانسجام على المستوى العميق للنَّصِّ. وهو ما سنحاول الكشف عنه في المستوى الإجرائيِّ الذي وظَّفه المنجز في مجال تحليلاته البنيويَّة .

---

(١) يُنظر: البنيويَّة من أين وإلى أين: ١٧١.

(٢) يُنظر: بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ١٦٨.

(٣) يُنظر: الحقيقة الشِّعريَّة على ضوء المناهج النَّقديَّة المعاصرة والنَّظريَّات الشِّعريَّة دراسة في الأصول والمفاهيم: ٤٤ .

(٤) يُنظر: لسانيَّاتُ النَّصِّ مدخل إلى انسجام الخطاب، محمَّد خطَّابيّ، منشورات المركز الثَّقافيِّ العربيِّ، الدَّار البيضاء– المغرب، ط٢، ٢٠٠٦م: ٥ .

(٥) يُنظر: نظرية النَّصِّ من بنية المعنى إلى سيميائيَّة الدَّال: حسين خمري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ١٤٢٨هـ– ٢٠٠٧م : ٢٣٧ .

(٦) يُنظر: بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ١٦٧ .

يُعلن النَّقد أنَّه يستدلُّ على نظام النَّصِّ من الدَّاخل، والكشف عن العلاقات المتمظهرة بين مستوياته، وإذا حاولنا استكشاف مساحة الاشتغال للنَّقد بقصد إبراز هذه العلاقات فإنَّنا نجد أنفسنا إزاء علاقات متنوِّعة تعمل على ربط أجزاء النَّصِّ وتماسكها حتى يغدو النَّصُّ معها كلًّا مُتكاملًا مُلتحمًا، ومن بين هذه العلاقات:

التَّرابط:

يمثل الترابط مجموع العلاقات النَّحويَّة والمعجميَّة التي تربط الجمل في ما بينها، أو تربط بين أجزاء مختلفة من الجملة الواحدة، ويعنى بالوسائل التي تعمل على تحقيق التَّرابط على المستوى الظَّاهريِّ (السَّطحيِّ) للنَّصِّ، أي أنَّه يترتَّب عن إجراءات تنظيم العناصر السَّطحيَّة بحيث يُؤدِّي السَّابق منها إلى اللَّاحق، ويتحقَّق عبر وسائل مختلفة[١].

ويُوضِّح النَّقد هذه العلاقات في ضوء دراسة له للنَّصِّ الرُّوائيِّ، وفي مجال معالجته للزَّمن خاصَّة في وظيفة الافتتاحيَّة التي تعمل على ((إدخال القارئ في عالمٍ مجهول، عالم الرُّواية التَّخييليِّ بكلِّ أبعاده بإعطائه الخلفيَّة العامَّة لهذا العالم، والخلفيَّة الخاصَّة لكلِّ شخصيَّة ليستطيع ربط الخيوط والأحداث التي تُستنتج فيما بعد))[٢]، ويؤكِّد أنَّ النَّصَّ قد ربط بين ((الافتتاحيَّة وباقي الرُّواية وذلك عن طريق امتداد بعض الإيقاعات الزَّمنيَّة التي ظهرت فيها باقي الرُّواية دقَّات العجين التي تُسمَع ويترامى صداها حتَّى السُّكريَّة، ومجلس القهوة الذي يستمرُّ عبر السَّنوات والأجيال وإيقاع حياة السَّيِّد من ذهاب إلى الدُّكَّان وسهر مع الأصدقاء))[٣]، ممَّا يُؤكِّد على

---

(١) يُنظر: لسانيَّاتُ النَّصِّ مدخل إلى انسجام الخطاب، محمد خطَّابيّ، منشورات المركز الثَّقافيِّ العربيِّ، المغرب، ط٢، ٢٠٠٦م: ٥– ٦، وديناميَّة النَّصِّ تنظير وانجاز، محمَّد مفتاح، منشورات المركز الثَّقافيِّ العربيِّ، ، ط٣، ٢٠٠٦م :٢٠٥، وآليَّات الانسجام النَّصِّيِّ في خطب مختارة من مستدرك نهج البلاغة للهادي كاشف الغطاء (رسالة ماجستير)، آمنة جاهمي، قسم اللُّغة العربيَّة، كلِّيَّة الآداب والعلوم الإنسانيَّة والاجتماعيَّة، جامعة باجي مختار، ٢٠١١– ٢٠١٢م: ٥٤ .

(٢) بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ٣٠ .

(٣) م ، ن: ٣٤ .

اتِّصالها بالمتن، وتتمثَّل علاقة التَّرابط بوضوح في وظيفتي افتتاحيتي قصر الشَّوق والسُّكريَّة في قول النَّقد ((ربط أجزاء الثُّلاثيَّة بعضها بالبعض حيث إنَّ قالب الثُّلاثيَّة يحتم وحدة الأجزاء وتلاحمها))[١].

وفي موضع آخر يرى النَّقد أنَّ إيقاع الزَّمن في الطَّبيعة يتميَّز بالتَّكرار واللانهاية، فهذه النَّظرة متجلِّية في الثُّلاثيَّة؛ لأنَّ دائرة الحياة تربط بين أجزاء الرُّواية الثَّلاثة، إذ تشهد نهاية بين القصرينِ وفاة فهمي وميلاد نعيمة، بينما تشهد نهاية قصر الشَّوق وفاة ابني عائشة وزوجها وميلاد كريمة، بينما تشهد نهاية السُّكَّريَّة وفاة أمينة وميلاد ابن كريمة[٢]. فتكرار الوفاة والميلاد بهذا الشَّكل بين أجزاء الرُّواية يعطي طابعًا مُميَّزًا، أو يسهم في ترابطها، فضلًا على صفة الاستمراريَّة عن طريق الوصل وعدم تفكُّكِها. فضلًا عن أنَّ وظيفة افتتاحيتي السُّكَّريَّة وقصر الشَّوق في ضوء العودة للماضي هو من باب الرَّبط والوصل[٣]، وهو ما يُحقِّق التَّرابط بين أجزاء الرُّواية الثَّلاثة، ممَّا يُؤكِّد أنَّ الرُّواية وحدة نصِّيَّة متكاملة على مستوى بناء الأجزاء الثَّلاثة.

التَّكرار:

إحدى العلاقات النَّصِّيَّة المهمَّة التي تعمل على ترابط أجزاء النَّصِّ، إذ نجد النَّقد يتعرَّض لها في ضوء دراسته للنَّصِّ الرُّوائيِّ، ويُفسِّر سبب اللُّجوء إليها؛ لكونها تعمل على ((تجسيد الإحساس بالدَّيمومة والاستمراريَّة))[٤]، إذ يُركِّز على سلسلة من الحوادث المتكرِّرة التي تصبح مع مرور الزَّمنِ عادات وتقاليد على طول المساحة النَّصِّيَّة[٥].

---

(١) بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ : ٣٥ .

(٢) يُنظر: النَّقد البنيويُّ والنَّصُّ الرُّوائيُّ نماذج تحليليَّة من النَّقد العربيِّ الزمن – الفضاء – السرد: ٢/ ٣١.

(٣) يُنظر: النَّقد الجديد والنَّصُّ الرُّوائيُّ العربيُّ دراسة مقارنة للنَّقد الجديد في فرنسا وأثره في النَّقد الرُّوائيِّ العربيِّ من خلال بعض نماذجه(أطروحة دكتوراه): عمر عيلان، قسم اللُّغة والأدب العربيِّ، كلِّيَّة الآداب واللُّغات، جامعة منتوري، الجزائر، ٢٠٠٥- ٢٠٠٦ م: ٢٧٣ .

(٤) بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ٦٢ .

(٥) يُنظر: م ، ن: ٦٢ .

ويُشير النَّقد إلى أنَّ عناصر التَّكرار قد تمظهرت بشكلٍ واضح في مستويات بناء الرُّواية ومنها:

- الأسماء الدَّالة على التَّكرار (ليلة بعد أخرى، كلُّ ليلة، عهدًا طويلًا، مع الأيَّام، موسمًا بعد موسم).
- الأفعال الدَّالة على التَّكرار التي تتكرَّر يومًا بعد آخر (اِعْتَاد، أَلِفَ، فَرِحَ، وَصَلَ، صَعَدَ، نَزَل).
- بعض المواقف تدلُّ على التَّكرار، التي تعدُّ بمثابة اللَّحن المُميَّز للرُّواية من مثل (مجلس القهوة، ودقَّات العجين) .
- يظهر التَّكرار في وصف الأشياء مثل:(القهوة متوسِّطة الحجم، دكَّان السَّيِّد متوسِّطة الحجم، حجرة زبيدة متوسطة الحجم)[١].

إذًا يمنح التَّكرارُ النَّصَّ التَّرابط بين مكوناته على المستوى السَّطحيّ.

الانسجام:

يرتكز الانسجام أساسًا على العلاقات الدِّلاليَّة الكامنة بين أجزاء النَّصِّ، وهو معيار يختصُّ بالاستمراريَّة المتحقِّقة في عمق النَّصِّ، التي يقصد بها الدِّلاليَّة المجسِّدة في منظومة المفاهيم والعلاقات الرَّابطة بينها. ولهذا يطلق عليه الانسجام الدَّلاليُّ[٢].

وبما أنَّ النَّصَّ ليس تتابعًا عشوائيًّا ولا رصفًا اعتباطيًّا لمجموعة من الكلمات والعبارات فقط، وإنَّما هو نسيج مترابط ومتماسك ذو بنية حركيَّة ذات وحدة دلاليَّة كُلِّيَّة تعمل على تجسيدها العلاقات المتحقِّقة بين جمله[٣]. لذا أصبح الفرق واضحًا بين التَّرابط والانسجام، الذي يتمثَّل في أنَّ التَّرابط يتعلَّق ببنية النَّصِّ السَّطحيَّة، في حين يختصُّ الانسجام في البنية العميقة له[٤].

---

(١) يُنظر: بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ٩٣ .

(٢) ينظر : نقد الرُّواية من وجهة نظر الدِّراسات اللُّغويَّة الحديثة: ٣٧.

(٣) يُنظر: آليَّات الانسجام النَّصِّيِّ: ٨٧ .

(٤) يُنظر: لسانيَّات النَّصِّ مدخل إلى انسجام الخطاب: ٥-٦ .

ويتحقَّق الانسجام في النَّصِّ عبر وسائل مختلفة منها: العلاقات الدِّلاليَّة التي تأخذ على عاتقها جمع أجزاء النَّصِّ وربط متوالياته الجمليَّة بعضها ببعض من دون ظهور وسائل شكليَّة في ظاهره[١]، إذ تشتغل على المستوى العميق للنَّصِّ.

ومن العلاقات المتحقِّقة في النَّقد علاقة الالتحام وتظهر هذه العلاقة بواسطة الرَّوابط المفهوميَّة المعنويَّة الموجودة في النَّصِّ كالعناصر السَّببيَّة والمنطقيَّة وترتيب الأحداث وتنظيمها[٢]، ولعلَّ الزَّمنَ في ما يخصُّ دراسة النَّصِّ الرُّوائيِّ من أكثر العناصر البنيويَّة التي تُحقِّق التَّلاحم بين مكوِّنات النَّصِّ الرُّوائيِّ، إذ ليس له وجود مستقلٌّ مثل الشَّخصيَّة أو الأشياء، وإنَّما يتخلَّل الرُّواية كلَّها فيؤثِّر في العناصر الأخرى وينعكس عليها إذ يترتَّب على الزَّمن عناصر التَّشويق والإيقاع والاستمرار، فضلًا على تحديده لدوافع أخرى محرِّكة مثل السَّببيَّة والتَّتابع واختيار الأحداث بعد أن تطوَّرت الرُّواية عن المستوى البسيط للتَّتابع والتَّتالي إلى خلط المستويات الزَّمنيَّة من ماضٍ وحاضرٍ ومستقبلٍ الذي أدَّى هذا الخلط إلى تداخل وتلاحم بين مستوياتها كلِّها[٣].

فالزَّمن هو أكثر العناصر التي تُحقِّق التَّلاحم بين مكونات النُّصوص الأدبيَّة، ولعلَّ هذا عائدٌ إلى ((طبيعته التَّجريديَّة التي تجعل من العسير ملاحظته إلَّا من خلال تجسيده في غيره))[٤]. ويُبيِّن النَّقد أنَّ لُحمة نسيج النَّصِّ تتمثَّل في رصد الرُّوائيِّ التَّغيير الذي طرأ على الشَّخصيَّات الذي يفصل بين الجزء الأوَّل والثَّاني(خمسة أعوام)الذي يُمثِّل ثغرات نصِّيَّة، إذ يعمل نجيب محفوظ على ترك الشَّخصيَّات وقد ألمَّتْ بالأسرة فجيعة وفاة فهمي، وفقد عائشةٍ لزوجها وابنيها، ثُمَّ يرصد التَّغيير بعد فوات سنوات؛ لأنَّ أثر الزَّمن بطيء لا يمكن تلمُّس آثاره في لحظة وقوع الأحداث، وإنَّما يظهر بعد انقضاء مدة زمنيَّة معيَّنة[٥].

---

(١) يُنظر: م، ن : ٢٦٨ .

(٢) يُنظر: آليَّات الانسجام النَّصِّيِّ: ٨٨ .

(٣) يُنظر: بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ٢٦-٢٧ .

(٤) بداية النَّصِّ الرُّوائيِّ مقاربة لآليَّات تشكل الدِّلالة: ٢٠٢ .

(٥) يُنظر: بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ٣٥ .

ويضيف أنَّ مسألة تلاحم مقاطع النَّصِّ الرُّوائيِّ تعدُّ من المشكلات الأساسيَّة للرُّوائيِّ، لكنَّه يثبت في مجال التَّطبيق على الثُّلاثيَّة أنَّ الكاتب قد تمكَّن من جعل النِّصِّ الرُّوائيِّ وحدة متماسكة منسوجة إذ جاء ((الاسترجاع مُلتحمًا بمستوى القصص الأوَّل مرتبطًا به ارتباطًا وثيقًا ملوَّنًا بعواطف الشَّخصيَّات ومشاعرهم، فالقارئ ينتقل بين عناصر الزَّمن من ماضٍ وحاضرٍ في حركة طبيعيَّة جعلت منها وحدة لا يفصلها فاصل مفتعل))[١].

ويعلق النَّقد على النَّصَّ الذي يستشهد به ((واستقبله الأستاذ عزيز بابتسامة ودود، ولا عجب فقد اتَّصلت بينهما أسباب المعرفة منذ عام١٩٣٠ أي منذ بدأ كمال يبعث إليه بمقالاته الفلسفيَّة، ثُمَّ مضت ستَّة أعوام وهما على تعاون صادق غير مأجور))[٢]، إذ نسج التَّلخيص داخل المشهد ولم يفرد له فقرة مستقلَّة عن سياقه، بل جاءت الإشارة إلى الأعوام السَّتة السَّابقة ملتحمة فيه[٣]، ولا شكَّ في أنَّ علاقة التَّلاحم جاءت عن طريق عرض الأحداث وترتيبها في ضوء المكون الزَّمنيِّ.

وبعد أن ينتهي النَّقد من معالجة موضوع بناء المنظور في الثُّلاثيَّة يُقرِّر ((أنَّ بناء الثُّلاثيَّة على جميع المستويات يتميَّز بحداثة الأساليب والتَّقنيَّات، فقد استطاع أن يُوظِّفَ الأبنية المختلفة في تلاحمٍ وتطابق جعل الثُّلاثيَّة عملًا ناضجًا مكتملًا متناسقًا))[٤]، وممَّا يجب الإشارة إليه أنَّ قول النَّقد المتمثِّل في قوله: ((عملًا ناضجًا مكتملًا متناسقًا))، ففيه خروج عن المنهج المعلن عنه في المقدِّمة النَّظريَّة إذ أعطى حكمًا وهذا لا ينسجم مع الدِّراسة الوصفيَّة التي تتوخَّى الموضوعيَّة للوصول إلى العلميَّة. فضلًا على أنَّ ((التَّلاحم والتَّوافق بين مستويات المنظور المختلفة من

---

(١) بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ٤٣.

(٢) بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ : ٥٧ .

(٣) يُنظر: م، ن: ٥٧ .

(٤) م، ن: ١٦٣ .

العناصر الأساسيَّة التي تعطي العمل الأدبيَّ تماسكًا ورصانة))[١]. فإنَّ وقوف النَّقد على التَّلاحم بين المكوِّنات النَّصِّيَّة في النِّصِّ الرُّوائيِّ يُنْبِئ عن اشتغاله في المستوى العميق للنَّصِّ.

علاقة الاتِّصال والانفصال:

تعد من العلاقات التي تعمل على تحقيق التَّماسك في النَّصِّ وتبرز هذه العلاقة واضحة في :((أنَّ قالب الثُّلاثيَّة يُحتِّم وحدة الأجزاء وتلاحمها ولكنَّه (كذا) في الوقت نفسه يدعو إلى انفصالها واستقلالها))[٢]، ويُقدِّم النقد لنا مثالًا على هذه العلاقة تتمثَّل في الفصول الثَّلاثة من جزء (قصر الشَّوق) يُعالج فيها النَّصُّ علاقة ياسين بأمِّ مريم، إذ تُمثِّل وحدة قصصيَّة مستقلَّة لها بداية ووسط ونهاية فـ:

- البداية: الفصل العاشر من قصر الشَّوق إذ يقابل ياسين أبيه في الدُّكَّان ويُخبره برغبته في الزَّواج من مريم، ثُمَّ يُطلع أمينة على نيته بعد عودته إلى المنزل، بعدها يدور حديث بين ياسين وكمال عن الزَّواج.
- الوسط: الفصل الحادي عشر من قصر الشَّوق يزور ياسين بيت مريم لطلب يدها ويجتمع بأمِّ مريم، وتدور محاورات بينهما وتنتهي بنشأة العلاقة.
- النِّهاية: الفصل الثَّاني عشر من قصر الشَّوق يُمثِّل مسار العلاقة بين ياسين وبهيجة ومآلها إلى النِّهاية[٣]، حيث يُمثِّل كلُّ فصلٍ من هذه الفصول وحدة مستقلَّة، ثُمَّ إنَّ الفصول الثَّلاثة تُكوِّن وحدة أكبر متماسكة داخل الإطار العامِّ للرُّواية[٤]، وتتحقَّق هذه العلاقة أيضًا بصورة واضحة في ((حياة السَّيِّد الخارجيَّة منفصلة عن حياته العائليَّة، وحياة كمال منفصلة عن حياة الأسرة))[٥]، فهذه العلاقة تُسهم في انسجام النَّصِّ، ولا يتمُّ الوصول إليها بوساطة الظَّاهر

---

(١) م، ن: ١٥٨ .

(٢) بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ : ٣٥ .

(٣) يُنظر: بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ٦٧ .

(٤) يُنظر: م، ن: ٦٨ .

(٥) م ، ن: ٦٨ .

النَّصِّيِّ، وإنَّما يتوصَّل إليها بوساطة التَّحليل العميق الذي يسعى دائمًا للبحث عن الرَّوابط المفهوميَّة الدِّلاليَّة.

إذًا رسَّخت الدِّراسة البنيويَّة علاقة الانفصال// الاتِّصال في ضوء نظام النَّصِّ الذي تخضع له الفصول فـ ((بناء الفصول عند نجيب محفوظ محكم كلَّ الإحكام تدور حول حدث مركزيٍّ يُمثِّل النَّواة والمحور وترتبط به سائر الأحداث الثَّانويَّة ارتباطًا وثيقًا))[١]، وإذا كانت بعض الفصول تُشكِّل وحدات نصِّيَّة مستقلَّة، إلَّا أنَّ هذا الاستقلال نسبيٌّ؛ لأنَّها تعود ثانية لترتبط وتلتحم بالفصول الأخرى، كونها خاضعة لبناء نصِّيٍّ عبر مستوياته كلِّها، ثُمَّ النَّظر إلى البناء بوصفه نظاما متكاملا وبنية منسجمةٍ داخليًّا، هذا البناء ينبع من الدَّاخل لا من الخارج.

علاقة العموم والخصوص:

إحدى العلاقات الدِّلاليَّة التي ترد في نسيج النَّصِّ معبِّرة عن الانسجام بين مكوناته، إذ تكون القضيَّة الأولى عامَّة ثُمَّ يتطرَّق النَّصُّ إلى القضيَّة الثَّانية بشيءٍ من التَّفصيل[٢]، ويشتغل النَّقد على هذه العلاقة في ضوء عرضه لمسألة الزَّمن الرُّوائيِّ وخصوصًا مسألة المشهد إذ ((كان المشهد يُمثِّل الانتقال من العامِّ إلى الخاصِّ (...) وتقوم بعض فصول الثُّلاثيَّة على هذا النَّمط، تلخيص قصير، يُقدِّم الموقف العامُّ ثُمَّ مشهد يُقدِّم الموقفَ الخاصَّ))[٣]، ويضرب له مثالًا بين القصرينِ: صلاة الجمعة واتِّهام ياسين بأنَّه جاسوس، حيث يُمثِّل التَّلخيص العامُّ: ذهاب الرِّجال الثَّلاثة إلى المسجد لتأدية الصَّلاة يوم الجمعة ثُمَّ انضمام كمال إليهم عند بلوغه العاشرة وموقف كلٍّ منهم من تأدية الفريضة.

في حين يُمثِّل المشهد: توجُّه الرِّجال الثَّلاثة وكمال إلى المسجد في ذات اليوم ووصفهم أثناء قيامهم بتأدية الصَّلاة.

---

(١) بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ٦٧ .

(٢) يُنظر: لسانيَّات النَّصِّ مدخل إلى انسجام الخطاب: ٨٧- ٨٨ .

(٣) بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ٦٥ .

ويصل المشهد إلى ذروته عند تهجُّم الشَّباب على ياسين واتِّهامه بالجاسوسيَّة[١]. فهذه العلاقة قد ساهمت في تحقيق الانسجام النَّصِّيِّ؛ لأنَّها تعمل على إعطاء النَّصِّ الاستمراريَّة.

ونستنتج ممَّا تقدَّم:

- تُعدُّ العلاقات في النَّقد البنيويِّ من المرتكزات الأساسيَّة التي لا يستطيع المحلِّل الاستغناء عنها؛ لأنَّها تعُطي الأهمِّيَّة للعناصر المكوِّنة للنَّصِّ الأدبيِّ.
- تعمل العلاقات على تحقيق التَّرابط والتلاحم والانسجام في نظام النَّصِّ الأدبيِّ .
- لا يقتصر تحقُّق العلاقات على المستوى السَّطحيِّ للنَّصِّ، بل يتعدَّى ذلك إلى تحقُّقها على المستوى العميق في النُّصوص النَّثريَّة والشِّعريَّة على السَّواء .
- أفاد النَّقد المعاصر كثيرًا من الأفكار اللِّسانيَّة وهو ما برز واضحًا في الجانب التَّطبيقيِّ.

الثُّنائيَّات في النَّقد البنيويِّ:

تُعدُّ الثُّنائيَّات مرتكزًا أساسيًّا من مرتكزات التَّحليل البنائيِّ النَّقديِّ للنُّصوص الأدبيَّة، يُؤدِّي الكشف عنها الوصول إلى البنية المتحكِّمة في النَّصِّ. إذ لا تتمُّ معرفة الأشياء في ضوء معرفة خصائصها الأساسيَّة فقط، وإنَّما يتمُّ ذلك في ضوء تمايزها، فالكلمة ليست لها معنى في ذاتها، بل معناها يكمن في وجود ضدِّها[٢]، الأمر الذي جعل سوسير ينظر إلى اللُّغة على أنَّها نظام من الاختلافات، وهذا التَّصوُّر انطلقت منه البنائيَّة، إذ أخذت في ضوئه تنظر إلى العالم على أنَّه ((

(١) يُنظر: بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ٦٦ .

(٢) يُنظر: الخطيئة والتَّكفير من البنيويَّة إلى التَّشريحيَّة قراءة نقديَّة لنموذج إنسانيٍّ معاصر، عبد الله محمَّد الغذاميُّ، منشورات النَّادي الأدبِّي الثَّقافيِّ، السُّعوديَّة، ط١، ١٤٠٥هـ – ١٩٨٥م:٣٠، ولغة التَّضاد في شعر أمل دنقل، عاصم محمَّد أمين، دار صفاء، الأردن، ط١، ٢٠٠٥م: ٤٣ .

مجموعة من الثُّنائيَّات المتشابكة والمتقابلة، تنعكس على شبكة العلاقات، فتحيلها إلى مجموعة من الثُّنائيَّات))[١].

وقد تناول النَّقد في معطياته النَّظريَّة مفهوم الثُّنائيَّات بوصفه مفهومًا بنائيًّا في التَّحليل، بالارتكاز على دراسات كلود ليفي شتراوس حول الأساطير، متمثِّلة بالثُّنائيَّات المتعارضة والمتكاملة في الوقت نفسه، ويتمثَّل التَّحليل البنائيُّ في سعيه إلى تفسير العمل الأدبيِّ – شعرًا كان أم نثرًا – إلى الوحدات الثُّنائيَّة، والعمل على رصدها ثُمَّ تصنيفها بضمِّ المتشابه منها في قوائم معيَّنة بحيث يسمح في النِّهاية إلى قراءة جديدة على وفق ترتيب وحداته الدِّلاليَّة[٢]، ويُشير النَّقد إلى أنَّ تحليل شتراوس هو من أشهر التَّحليلات التي توصَّل إليها الباحثون والقائم على أساس استخلاص الوحدات الثُّنائيَّة من العمل الأدبيِّ[٣].

وعلى الرَّغم من اشتغال النَّقد على تحليل شتراوس وتوظّيف الثُّنائيَّات المتمظهرة في النَّصِّ؛ إلَّا أنَّه يقرُّ بأنَّ هذا التَّحليل غير كافٍ لدراسة الأبنية الأدبيَّة، إذ لا يُفسِّر جوانب العمل الأدبيِّ كلِّها[٤]، فعناصر البنية النَّصِّيَّة اللُّغويَّة وحدها غير كافية في تفسير النُّصوصِ. وإذا حاولنا رصد اشتغال النَّقد على الثُّنائيَّات، فإنَّنا نجد أنفسنا إزاء ثنائيَّات متنوِّعة، فمنها ثنائيَّات متقابلة بالتَّوافق كثُنائيَّة الزَّواج/ الصَّيف، وثنائيَّة الثَّورة/ الرِّبيع[٥]، فالعلاقة بينهما قائمة على أساس المشابهة في

---

(١) بناء الأسلوب في شعر الحداثة، محمَّد عبد المطَّلب، منشورات دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٩٥م: ١٤٩.
(٢) يُنظر: نقد الرُّواية من وجهة نظر الدِّراسات اللُّغويَّة الحديثة: ٥٩ .
(٣) يُنظر: نقد الرُّواية من وجهة نظر الدِّراسات اللُّغويَّة الحديثة: ٥٨ .
(٤) يُنظر: م، ن : ٦٠ .
(٥) يُنظر: بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ٥٠ .

حين تظهر ثنائيَّات متقابلة بالتَّضاد كثنائيَّة (صُنْتُ// يُدنِّس، تَمَاسَكْتُ// زَعْزِعَنِي)[1]، فالعلاقة بينهما قائمة على أساس الاختلاف.

والسُّؤال المعروض هنا هل كان اشتغال المنجز النَّقديِّ على الثُّنائيَّات المتحقِّقة في النَّصِّ، والاكتفاء بها، أم أنَّه ربط بين النَّصِّ والسِّياق؟

يسعى النَّقد في تحليله البنائيِّ للنُّصوص الأدبيَّة إلى استخراج الثُّنائيَّات المتحقِّقة فيها التي تخلق نظامًا متكاملًا، إذ يُجسِّد تواجدها توحُّد الاختلافات والتَّناقضات والتَّقابلات، وبعد توظيفه لآليَّة التَّصنيف في إيجاد العلاقات، يستمرُّ في التَّحليل لرصد الثُّنائيَّات المتحقِّقة فيه فالثُّنائيَّة ((وسيلة تصنيفيَّة تجعل الفهم ممكنًا))[2]، فنجد الثُّنائيَّات الضِّديَّة والمتكاملة والمتعارضة، ومن أبرز الثُّنائيَّات التي يبرزها التَّحليل هي:

ثّنائيَّة المغلق/ المفتوح :

حينما عالج النَّقد بنية المكان في دراساته للثُّلاثيَّة وجد أنَّ ثنائيَّة المغلق/ المفتوح هي التي تتحكَّم فيها ويُبيِّن أنَّ انغلاق المكان قد أكسب الثُّلاثيَّة ((مناخًا من الألفة والتَّكدُّس والإحساس بعدم الانفراد بالنَّفس قد يُفسِّر القوقعة الصَّلبة التي بنتها كلُّ شخصيَّة حول نفسها ليُمكِّنها من أن تتعايش في هذا الحيِّز الضَّيِّق الذي أُغلِق عليها مع الآخرين، مع احتفاظها ببعض خصوصيتها وتفرُّدها في عالمها الخاصِّ))[3]، فيقف عند المكان موضِّحًا أنَّ النَّصَّ كان يميل إلى توظيف الأماكن المغلقة ((فالأحياء في الثُّلاثيَّة تفقد الرَّحابة والاتِّساع وتتقلَّص إلى حيِّزٍ محدودٍ لا يتجاوز البيت))[4]، وحتَّى في الأطر المكانيَّة الواسعة فإنَّ الكاتب يضع الشَّخصيَّات في مكانٍ مغلقٍ، وحتَّى لو

(١) يُنظر: نقد الرُّواية من وجهة نظر الدِّراسات اللُّغويَّة الحديثة: ٦٠ .

(٢) البنيويَّة والتَّفكيك تطوُّرات النَّقد الأدبيِّ: س – رافيندران، ترجمة، خالدة حامد، دار الشُّؤون الثَّقافيَّة العامَّة، بغداد، ط١، ٢٠٠٢م: ٥٥ .

(٣) بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ١٢٣ .

(٤) م، ن: ١٢١.

اتَّسع يذهب النَّقد إلى أنَّه ((لم تصاحبه حركة بالنِّسبة للشَّخصيَّات بل ظلَّت ثابتة في المكان ولم يحدث تطوُّر في معالجة المكان، ولم يكن اتِّساع المكان سوى افساح لاستيعاب الشَّخصيَّات الجديدة))[1]، والملاحظ أنَّه لم يُوضِّح بدقَّة ما يعنيه بالمكان المعزول في النَّصِّ، عدا إشارته إلى أنَّ المكان ظلَّ محدودًا[2]. وفي واقع الأمر إنَّ انكماش بعض أفراد الأسرة في غرفة واحدة أحيانًا لا يكشف إلَّا عن طبيعة البيت العربيِّ في المرحلة التي تناولتها الرُّواية، وقد انشغل النَّقد بمسألة انعزال المكان على الرَّغم من إشارته إلى تعدُّد الأماكن التي يرتادها أحمد عبد الجواد، مع العلم أنَّه يُدرك بأنَّه متغيِّر ومختلف فهو في بيت أسرته غيره في الدُّكَّان وغيره في بيت زبيدة، إلَّا أنَّه لا يُشير إلى التَّأثير المكاني لهذا التَّغيير، وإنَّما يهمله مع الشَّخصيَّات الأخرى التي ظهرت في الرُّواية متغيِّرة بفعل المكان حولها، وإن تصطبغ بصبغته طوال تواجدها فيه[3] .

يذهب النقد الى أنَّ الانغلاق سمة بارزة في النَّصِّ الرُّوائيِّ، على عكس الانفتاح الذي يتحقَّق بصورةٍ قليلة جدًّا فالرُّواية ((لا تعرف المساحة مترامية الأطراف التي تتميَّز بالاتِّساع والرَّحابة، فعندما تجتمع شخصياته حديقة آل شدَّاد، يضعها في الكشك الخشبيِّ ليحتويها مكانٌ محدَّدٌ مغلقٌ، وهذا الانغلاق لا ينفتح على العالم الخارجيِّ إلَّا من خلال الأبواب الموارية والمشربيَّات التي تُمثِّل النَّوافذ التي تنظر من خلالها شخصياته على العوالم المجاورة لتتعرَّف عليها))[4]، فهذه الثُّنائيَّة تُشكِّل منطقة اشتغال النَّقد؛ لأنَّها ثنائيَّة مهيمنة في النَّصِّ الرُّوائيِّ، فضلًا عن تأكيدها على كيفيَّة توظيف النَّصِّ لبنية المكان التي ظهرت في هذه الثُّنائيَّة

إنَّ أهمِّيَّة الفضاء المفتوح في النَّصِّ الأدبيِّ تأتي من تهيئة القارئ لتقبُّل تصوُّرٍ يُتيح للشَّخصيَّة إمكانيَّة الانطلاق، وفي المقابل يتمظهر الفضاء المغلق بوساطة اللُّغة، وهذا يعني أنَّ

---

(١) م، ن: ١٢٣ .

(٢) يُنظر: م، ن: ١٢٣ .

(٣) يُنظر: التَّحليل البنيويُّ للرُّواية العربيَّة: ٢٥٠-٢٥١ .

(٤) بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ١٢٢ .

انغلاق الشَّخصيَّة في مكان واحد يجعلها تعيش لحظات العجز وعدم التَّفاعل مع العالم الخارجيِّ[١].

ثنائيَّة السَّاكن والمتحرِّك:

تُشكِّل هذه الثُّنائيَّة امتدادًا طبيعيًّا لثنائيَّة المغلق/ المفتوح؛ لأنَّها تُناقش أثر المكان على الشَّخصيَّة، ويشتغل النَّقد عليها في ضوء دراسته التَّحليليَّة وخاصَّة في ما يتعلَّق بعرضه لموضوع وصف الأشياء في النَّصِّ الرُّوائيِّ إذ إنَّه أسقط وصف الأشياء السَّاكنة وركَّز على جانبٍ آخر هو الأفعال المتحرِّكة، فإنَّ الثُّلاثيَّة تُركِّز على الحركة والإيماءة؛ لأنَّها تعبير عمَّا يختلج في نفس الشَّخصيَّة من مشاعر وصراعات وأحساسات، والحركة الظَّاهرة هي مفتاح لما يدور في النَّفس، فبينما لا يصف محفوظ دكَّان السَّيِّد أحمد عبد الجواد في تفصيلاته، فإنَّه يصفه في نشاطاته المختلفة من مراجعة للدَّفاتر ومراقبةٍ للمارَّةِ واستقبال الزَّبائن[٢]، مشيرًا إلى التَّأثر بأسلوب الجاحظ في الوصف فهو ((ينضوي تحت لواء الجاحظ وتقاليد النَّثر العربيِّ في الحكي))[٣]، وممَّا تجدر الإشارة إليه أنَّ النَّقد لا يتوانى عن ذكر اسم المؤلِّف ممَّا لا ينسجم مع آليَّات المنهج البنيويِّ المتَّبع في الدِّراسة، إذ يُؤكِّد أنَّ الجاحظ كان يلجأ إلى التَّصوير السَّرديِّ؛ ((لأنَّه كان يُصوِّر السُّلوك، والسُّلوك يتمثَّل في الفعل لا في الأسماء في الحركة لا في السُّكون))[٤]. فثنائيَّة السَّاكن والمتحرك انعكست على الشَّخصيَّات في النَّصِّ الرُّوائيِّ.

ثنائيَّة الإيجاب والسَّلب

---

(١) يُنظر: م، ن : ٧٧ .

(٢) ينظر: بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ١١٦ .

(٣) م، ن: ١١٧ .

(٤) ينظر: ١١٦ .

يرى النَّقد أنَّ عالم الثُّلاثيَّة المقام يحمل في طيَّاته القِيمة وضدَّها في عالمٍ واحد، أي الموجب والسَّالب في صورة صراعٍ دائم من ناحية المستوى الأخلاقيِّ[١]. مما يعني رصد النَّقد لتمثيل حالات إنسانيَّة تستمدُّ مرجعيتها من الواقع.

إنَّ تناول النَّقد لهذه الثُّنائيَّة واشتغاله عليها جاء في ضوء معالجته للمنظور، وأوضح أنَّ النَّصَّ لم يتحيَّز لأيَّة منظومة قيمٍ لأيٍّ من الشَّخصيَّات وترك تقرير مصيرها للقارئ. هو الذي يُحدِّده، فنجد ثنائيَّات كثيرة تنضوي تحت لواء الإيجاب والسَّلب كالخير والشَّرِّ، والجزاء والعقوبة، والفضيلة والرَّذيلة، والاستقامة والانحراف[٢].

أمَّا على المستوى الاجتماعيِّ فإنَّ نظرة النَّصِّ كما يتوصَّل إليه النَّقد كانت محايدة أيضًا ((فإنَّ نظرةً إلى جيل الإحفاد (رضوان وأحمد وعبد المنعم) مقارنة بجيل الأبناء (ياسين وفهمي وكمال) لا تظهر فضل أيٍّ من الجيلينِ على الآخر وتساوي خطُّ الجيلينِ – دون تطابق مفتعل– من جوانب الإيجاب والسَّلب والقوَّة والضَّعف، المثاليَّة والواقعيَّة))[٣].

إذًا البنية الضِّدِّيَّة في الثُّنائيَّات تعمل على شحن النَّصِّ بالحركة التي تستوعب في صلبها مفارقات الحياة وكلَّ ما يُؤدِّي إلى الإيحاء بحركة الجدل في الواقع[٤].

فالوقوف على هذه الثُّنائيَّة قد شكَّل جانبًا مهمًّا من النَّصِّ وساهم في إبراز الجدل بصورة فنِّيَّة، فهي قائمة على أساس التَّقابل بين الشَّيء وضدِّه .

ثنائيَّة الحياة والموت:

إنَّ حقيقة الحياة والموت تأتي في مقدِّمة الحقائق التي تواجه الإنسان وتشغله، فإنَّ حقيقة أحدهما أو كليهما يُشكِّلها ما يراه الإنسان ويُدركه من تعارُضٍ أو تضادٍّ أو مفارقةٍ[١] .

---

(١) يُنظر: بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ : ١٣٩ .

(٢) يُنظر: م، ن: ١٣٨-١٣٩ .

(٣) بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ : ١٣٩ .

(٤) يُنظر: بنية القصيدة في شعر عزِّ الدِّين المناصرة : ١٤٦ .

وتبرز هذه الثُّنائيَّة بشكلٍ واضح في تحليل النَّقد للنَّصِّ الرِّوائيِّ خصوصًا في مسألة بناء الزَّمن الكونيِّ الذي يقصد به إيقاع الزَّمن في الطَّبيعيَّة، ويتميَّز بالتَّكرار واللَّانهاية، ويُشير النَّقد إلى أنَّ هذا المفهوم يسود الأساطير ومنها أساطير الخطب والتي ترمز إلى أبديَّة الحياة وتجدُّدها، ودائرة الحياة تربط بين أجزاء الثُّلاثيَّة، ويُرجِّح النَّقد أنَّ سبب اختيار إيقاع النَّصِّ الرُّوائيِّ إيقاع فلكيٍّ لكي يحتفظ النَّصُّ بملامح النَّظرة الشَّعبيَّة إلى الزَّمن في إطار الدَّائرة الدَّائمة التَّجدُّد، ممَّا أضفى على عمله طابعًا متفائلًا، إذ إنَّه يتنبَّأ بانتصار الحياة على الموت، فضلًا عن إدخاله العنصر الأسطوريِّ والذي تَمثَّل في شخصية الخضر، فهو يذكر بأنَّه شخصٌ مسنٌّ، ولكنَّه لم يذكر وفاته ولم يعرف مصيره، وهذا دليل على ترك الشَّيخ على قيد الحياة؛ لأنَّه يرمز إلى الأبديَّة أبديَّة الحياة(٢).

فالثُّنائيَّات كثيرة مثل الحياة والموت، والوفاة والميلاد، والانتصار والهزيمة، واللَّيل والنَّهار، وكلّها عُولجت في موضوع الزَّمن في النَّصِّ الرُّوائيِّ، فضلًا عن أنَّ الرَّبط بين أجزاء النَّصِّ جاء في ضوء التَّشابه القائم على نظام الثُّنائيَّات في نهاية كلِّ جزءٍ، ممَّا يُنبئ عن نظامٍ بنائيٍّ متكامل.

ثنائيَّة الواقع والمثال:

تعدُّ ثنائيَّة الواقع والمثال من الثُّنائيَّات المتعارضة والقائمة على أساس الاختلاف، وتظهر بشكلٍ واضحٍ في تحليل النَّقد في دراسته (نقد الرواية) لقصيدة البحتريِّ السِّينيَّة ((فلو أخذنا... البيتينِ الأوَّلينِ على الأقلِّ من سينيَّة البحتريِّ لوجدنا حقًّا أنَّ هذا التَّعارض يتمثَّل في وضوح))(٣) في قول البحتريِّ(٤):

صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يُدَنِّسُ نَفْسِي وَتَرَفَّعْـتُ عن جَدا كـلِّ جِبْسِ

وَتَماسَكْتُ حَينُ زَعْزَعَنِي الدّهْـ ـرُ اِلتِمَاسًا منهُ لتَعسِي، وَنكسي

---

(١) يُنظر: في قراءة النَّصِّ: ٢٠٠.

(٢) يُنظر: بناء الرِّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ:٥١ .

(٣) نقد الرُّواية من وجهة نظر الدِّراسات اللُّغويَّة الحديثة: ٥١ .

(٤) ديوانه: ٨٩ .

يُوضِّح النَّقد أنَّ التَّقابل إنَّما يتمُّ بين (صُنْتُ// يُدَنِّس، تَرَفَّعْتُ// جِبْسِ، تَماسَكْتُ// زَعْزَعَنِي)[١].

فعندما لجأ النَّقد إلى تطبيق الثُّنائيَّات المتعارضة وجد أنَّها لا تُشير إلَّا إلى موضوع الصِّراع بين الواقع والمثال وهي غير قادرة على تفسير جوانب مهمَّة في القصيدة[٢]. ليصل إلى نتيجة مهمَّة ألا وهي أنَّ هذا التَّحليل غير كافٍ لدراسة الأبنية الأدبيَّة[٣]، ممَّا يعني أنَّ عناصر البيئة اللُّغويَّة غير كافية، وهو بهذا لا يستطيع التَّخلُّص من مسألة ربط النَّصِّ بمحيطه الخارجيِّ، وهذا ممَّا اعتمده أصحاب البنيويَّة التَّكوينيَّة، بمعنى أنَّه لا يُمكن الاكتفاء بمعاني النَّصِّ أي البنية السطحيَّة استنادًا إلى علاقاته الدَّاخليَّة، بل يجب أن يتَّسع التَّحليل ليشمل المعاني الخارجيَّة التي يحيل إليها الواقع، وهذا ما أثبته النَّقد وتبناه في مجال دراسته للنُّصوص الأدبيَّة.

والخلاصة تتضمَّن ما توصلنا إليه من تناولنا للنُّصوص النَّقديَّة:

- تناول النَّقد الثُّنائيَّات بوصفها مرتكزًا أساسيًّا من مرتكزات النَّقد البنيويِّ استنادًا إلى رؤى العالم الانثروبولوجيِّ ليفي شتراوس، إنَّ استناد النَّقد إلى أفكار شتراوس لم يمنعه في الخروج عليها وهو ما وجدناه واضحًا في الجانب التَّطبيقيِّ .
- شكَّلت الثنائيَّات آليَّة من الآليَّات الإجرائيَّة لمقاربة النُّصوص الشِّعريَّة والنَّثريَّة على حدٍّ سواء، إذ نهض تطبيق النَّقد باختيار نصٍّ شعريٍّ قديم ونصٍّ روائيٍّ حديث.
- على الرَّغم من أهمِّيَّة الثنائيَّات في النَّقد البنيويِّ ومدى مساهمتها في الوصول إلى البنى المهيمنة والمتمركزة في النصِّ إلَّا أنَّها من وجهة نظر الدِّراسات المعاصرة غير كافية في تفسير جميع جهات النُّصوص الأدبيَّة .

(١) يُنظر: نقد الرُّواية من وجهة نظر الدِّراسات اللُّغويَّة الحديثة: ٦٠ .
(٢) يُنظر: م، ن: ٦٠ .
(٣) يُنظر: م، ن: ٦٠ .

الفصل الثاني

النقد السِّيميائي في المنجز النسائيِّ المصريِّ المعاصر

المقاربات النظريَّة للنَّقد السِّيميائي

الأصول الفلسفيَّة للسِّيميائيَّة:

يتمظَّهر التَّنظير السِّيميائيّ بناءً على الرُّؤية التي تحاول إثبات أنَّ التَّفكير في العلامة لم يبدأ مع سوسير وبيرس، ولن ينتهي مع التيَّارات المعاصرة بل إنَّ جذوره عميقة تمتدُّ إلى أعماق الفكر الإنسانيِّ[1]، وإنَّ الرُّجوع إلى جذور السِّيميائيَّة إنَّما يُؤكِّد ((أنَّ هناك تراثًا هامًّا، ساهم فيه الفكر اليونانيُّ والفكر العربيُّ قديمًا، ثم جهود العصور الوسطى وفكر النَّهضة، وأخذ هذا التُّراث يتبلَّور في الوعي المعرفيِّ الحديث))[2]. وفيما يبدو لنا أنَّ محور الدِّراسة النَّقديَّة يتمركز على هذه المسألة أي تجذير وتأصيل للفكر السيميائي.

إنَّ النَّقد ينطلقُ من تحديد الأصول المؤسِّسة للسِّيميائيَّة في ضوء رؤية الخطاب النَّقديِّ النِّسائيِّ المصريِّ، محاولًا الكشف عن المقولات الفلسفيَّة عاملًا على عرضها ومناقشتها والرَّبط بينها، إذ يمكن أن نصف عمله بأنَّه عمل منظَّمٌ وهذا ما انماز به العرض، لا سيَّما في الوقوف على البدايات الأولى متمثِّلة بالفلسفة اليونانيَّة، مرورًا بالعصور الوسطى، ووصولًا إلى المقولات الحديثة التي تمثِّل لحظة التَّأسيس الحقيقية للسِّيميائيَّة بوصفها عِلمًا.

ويرى أحد الباحثينَ في هذا المجال أنَّ النَّقد في إحدى دراساته قد تعرَّضَ إلى مفهوم العلامة وبعض أطوارها في سياق إبراز الشَّوط الذي قطعه هذا المفهوم منذ القِدَم حتَّى الآن وما طرأ عليه من تحوُّل في تأدية العلامة لمعنى واحد إلى تشظِّيها إلى معانٍ متعدِّدة[3].

---

(١) يُنظر: أنظمة العلامات مدخل الى السِّيميوطيقا مقالات مترجمة ودراسات: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، منشورات دار الياس العصريَّة، مصر،١٩٨٦م– السِّيميوطيقا في الوعي المعرفيِّ المعاصر: أمينة رشيد : ٥١ .

(٢) م، ن: ٤٨.

(٣) يُنظر: النَّقد العربيُّ الحديث ومدارس النَّقد الغربيَّة: محمَّد النَّاصر العجيميُّ، منشورات دار محمَّد عليّ الحامي، تونس، ط١، ١٩٩٨م: ٣٤٥.

ولعلَّ مقولة العلامة قد شكَّلت قضيَّة فلسفيَّة مهمَّة عرضها العقل الإنسانيُّ، فالعلامة شيء ماديٌّ محسوس، ولكنَّها في الوقت نفسه ترتبط بالدِّلالة؛ لأنَّها تصوُّر ذهنيٌّ لشيء موجود في العالم الخارجيِّ، وهذه الصِّفة المزدوجة للعلامة تُثير القضيَّة الأساسيَّة للعلاقة بين ما نعرفه وما هو موجود بالفعل[٤]، ونلحظ مما سبق أنَّ ما يعنيه النَّقد بـ(ما نعرفه وما هو موجود بالفعل) هو فاعليَّة التَّرميز التي تخضع لها العلامة ليتمكَّن الإنسان عن طريقها من وضعها البديل عن الوجود.

إنَّ الاهتمام بقضيَّة العلامة إنَّما جاء ليُثبت ربط التُّراث بالمعاصرة بقول الناقدة أمينة رشيد :((ما يهمُّنا هنا هو وضع المفهوم ومشروعيَّته في إطار التُّراث العلميِّ الذي وصل إلينا بالفعل واسترداد التُّراث الذي انفصمنا عنه، وتهمُّ العلامة في هذا الإطار نظريتنا في المعرفة، أي معرفة نظم الرُّموز التي نستعملها في التَّفكير، كما ترتبط بحياتنا الاجتماعيَّة التي تمتلئ بإشارات قد تنفصل أحيانا عن مضامينها أو قد تُحجَب أحيانًا مضامين أخرى يراد لها أن تستقرَّ في نفوسنا))[٥]، وإنَّ الوصول إلى نظريَّة في المعرفة – وفقا للرُّؤية النَّقديَّة للمنجز– لا يتمُّ إلَّا في الجدل القائم على النَّظريَّة والممارسة، والوحدة والتَّنوُّع، والتَّطابق والاختلاف في ضوء تناول العلامة وعلاقاتها بالدِّلالة التي خرجت معها من حيِّز المعنى الأحاديِّ في الشَّكليَّة القديمة والأيديولوجيَّات الدِّينيَّة والدُّخول في مجال الممارسات الدَّالة[٦]، فمن الملاحظ أننا لا نوافقها الرَّأي هنا فقد كان التراث مليئًا بالممارسات الدالة ولم يكن ذا معنى أحادي.

إذ يبدأ النَّقد في إحدى دراساته عرض آراء الفلاسفة انطلاقًا من أفكار أرسطو، محدِّدًا العلاقة بين الألفاظ والعلامات وبين العالم الخارجيِّ[٧]، استنادًا إلى أنَّ الحوار الإنسانيَّ يشترط

---

(٤) يُنظر: السِّيميوطيقا في الوعي المعرفيِّ المعاصر: ٤٩

(٥) م، ن: ٤٩ .

(٦) يُنظر: السِّيميوطيقا في الوعي المعرفيِّ المعاصر: ٤٩ .

(٧) يُنظر: م، ن : ٤٩ ٠

وجود العناصر الآتية: الكلام والأشياء والأفكار، فالأشياء هي ما تراه حواسُنا وما تدركه عقولُنا والأفكار هي المفاهيم التي تُمثِّل الأداة لمعرفة الأشياء والكلام هو الأصوات(٨).

وقد بيَّنَ إيكو(٩) المقصود من قول أرسطو وهو أنَّ الكلمات والحروف هي – بلا شكٍّ– علامات للمعاني التي في النَّفس(١٠)، فضلًا عن إشارته إلى العلاقة الرَّابطة بين الألفاظ والمعاني والمرجع، ويلحظ النَّقد – قيد الدِّراسة– في ما يخصُّ قول أرسطو أنَّ كلامه يندرج في كون العلاقة بين العلامات والأشياء قد مثَّلت في ما بعد أساسًا جوهريًّا عند الفلاسفة الرَّواقيِّينَ(١١)، وفي عرضهم لقضيَّة العلامة في الفكر اليونانيِّ، وعملوا على وصف تركيبها بأنَّها تركيبٌ ثلاثيٌّ المبنى يتألَّف من المُشَار إليه والتَّصوُّر الذِّهنيِّ واللَّفظ(١٢)، ويُعلِّق النَّقد على هذا الرَّبط المتمثِّل بين الشَّيء والتَّصوُّر الذِّهنيِّ واللَّفظ، وإنَّه سرعان ما أدَّى إلى نمط القياس الذي عمل على تجميد الفكر في إطار المنطق الشَّكليِّ مع فرض وحدة المعنى. ومن العجز في اكتشاف الأنظمة الدِّلاليَّة المختلفة، وذلك بسبب ضمِّ المنطق إلى اللُّغة والدِّلالة(١٣) .

---

(٨) تلخيص كتاب العبارة لأرسطو: ابن رشد، تح: محمود قاسم، الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب، ١٩٨١م : ٥٧، نقلًا عن السِّيميائيَّات مفاهيمها وتطبيقاتها: سعيد بنكراد، دار الحوار، سوريَّة، ط٣، ٢٠١٢م : ٣٦– ٣٧ .

(٩) أمبرتو إيكو: ولد سنة ١٩٣٢م سيميولوجيٌّ وكاتب إيطالي له مؤلَّفات متعدِّدة حول علاقة الإبداع الفنِّيِّ بوسائل التَّواصل مع الجمهور من مؤلَّفاته العمل المفتوح ١٩٦٢م، ورواية بودولينو ٢٠٠٠م: يُنظر: فلسفة العلامة عند رولان بارت الأسطورة ونسق الزي أنموذجًا(رسالة ماجستير): نصيرة عيسى مبرك، كُلِّيَّة الآداب والعلوم الإنسانيَّة، جامعة الحاج لخضر باتنة، ٢٠١٠–٢٠١١م: ١٢٨.

(١٠) يُنظر: السِّيميائيَّة وفلسفة اللُّغة: أمبرتو إيكو، ترجمة: أحمد الصَّيمعيُّ، منشورات المنظَّمة العربيَّة للتَّرجمة، بيروت– لبنان، ط١، ٢٠٠٥م: ٧٣ .

(١١) الرُّواقيُّون: من العمال الأجانب في أثينا وهم دخلاء عليها، يرجع أصلهم الحقيقيُّ الى أرض كنعان، سبقوا سوسير في اكتشاف الدَّال والمدلول، وكانوا يُتقنونَ ثلاث لغات. يُنظر: السِّيميائيَّة أصولها وقواعدها: ميشال أريفيه وآخرون، ترجمة: رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، الجزائر ، ٢٠٠٢م: ٢٢ .

(١٢) يُنظر: السِّيميوطيقا في الوعي المعرفيِّ المعاصر: ٥٠ .

(١٣) يُنظر: م، ن :٥٠ .

وممَّا ينبغي الإشارة إليه أنَّ البحث الفلسفيَّ للسِّيمياء في النَّقد لم يقتصر على التُّراث الغربيِّ، بل راح يبحث عن أصولها عند العرب فقد أثبت وجود تراثٍ نوعيٍّ يتعلَّق بمفهوم العلامة، فاكتسبت العلامة أهمِّيَّة خاصَّة متأتِّية من الإيمان ((بوحدة الوجود حيث ربطوا بين الحروف الأبجديَّة وجواهر الأشياء، هذا من ناحية، ونجد من ناحية أخرى استعمالًا خاصًّا للعلامة عن علماء الجبر والنَّحو))[١٤]، ويذهب النَّقد في إحدى دراساته إلى أنَّ العرب هم الذين اكتشفوا إمكانيَّة تركيب الحروف لتكوين أنظمة تشتغلُ على الرَّمز لغرض استخلاص الصَّواب من الخطأ، في حين كان تجديدُ هذا التَّقليد يعود إلى الفكر الأوربيِّ[١٥].

وفي العصور الوسطى دخل التَّفكير في العلامة مرحلة متقدِّمة إذ أثَّر في أنماط الدِّلالة في إطار الفلسفات المتأثِّرة بالأديان الدَّاعية إلى التَّوحيد، وما مظاهر العالم إلَّا تجليَّات متمظهرة تُقرَأ على أنَّها علامات تُؤكِّد وجود الله، ليصل النَّقد إلى إثبات أنَّ مفهوم النِّظام الدَّال يعود فضل تكوينه إلى العصور الوسطى، وإنَّ فكر العصور الوسطى – عبر الأيديولوجيَّة الدِّينيِّة– أكَّد على فعل الدِّلالة وطرائقها المختلفة؛ إذ يُثير تكوين أنماط الدِّلالة قضايا مهمة منـــــــها : قضيَّة الذَّات وقضيَّة الموضوع، وقضيَّة العلاقة بين الذَّات والموضوع تتمثَّل في[١٦]:

١- أنماط الوجود.
٢-أنماط الادراك.
٣-أنماط الدِّلالة.

ويستمرُّ النَّقد في عرض الأصول السِّيميائيَّة ومناقشتها وصولًا إلى العصر الحديث الذي بيَّن فيه أنَّ الفلاسفة الغرب أمثال ديكارت وكانط قد اهتمُّوا بسياق فعل الإدراك من دون إعطاء أيَّة أهمِّيَّة للعلامة من حيث المفهوم أو توظيف النِّظام الدَّال، إذ اتَّجهوا نحو تكوين نظريَّة عامَّة للُّغة والدِّلالة وذهبوا إلى تطبيق مفاهيم علم الدِّلالة على موضوعات مختلفة مثل البلاغة، وقد دخل

---

(١٤) السِّيميوطيقا في الوعي المعرفيِّ المعاصر: ٥٠ .
(١٥) يُنظر: م، ن: ٥٠ .
(١٦) يُنظر: السِّيميوطيقا في الوعي المعرفيِّ المعاصر: ٥٠-٥١ .

الفكرُ الجدليُّ في تكوين أنماط الدِّلالة مع هيجل وماركس؛ إذ عرضت قضيَّة توليد المعنى بوصفه حركة جدليَّة بين الذَّات والموضوع فضلًا عن تشكيل فكرة الممارسة من التَّناقض(١٧).

نخلصُ من العرض النَّظريِّ المُتقدِّم للأصول الفلسفيَّة للسِّيمياء أنَّ أقصى ما وصل إليه النَّقد في قراءته هو رصد بعض المقولات، مما يدلُّ على وضوح الرُّؤية المنهجيَّة الذي أدَّى بدوره إلى وضوح الوعي النَّقديِّ بمجال الاشتغال المعرفيِّ محاولًا إرساء مشروعيَّته في ضوء الأسس العلميَّة، فهذه الملاحظات القليلة التي تُشَكِّل لمحاتٍ في تأريخ التَّصوُّرات الخاصَّة بالعلامة في الفكر الفلسفيِّ باعترافه، وعلى الرَّغم من تصريح النَّقد بوجود تراث عربيٍّ مشتغل بالسِّيمياء، إلى جانب التُّراث الغربيِّ إلَّا أنَّنا نجده قد أشار إليه في وقفاتٍ قليلة .

منطلقات السِّيمياء:

تسعى السِّيميائيَّة إلى تحويل العلوم الإنسانيَّة من مجرد تأمُّلات وانطباعات إلى علوم بالمعنى الدَّقيق للكلمة، ويتأتَّى لها ذلك عن طريق التَّوصُّل إلى مستوى من التَّجرُّد يسهل معه تصنيف المادَّة المدروسة في أنساقٍ من العلامات تكشف عن الأبنية العميقة التي تنطوي عليها، ويُمكِّنها هذا التَّجرُّد من استخلاص القوانين التي تتحكَّم في هذه المادَّة(١٨). وهذا لا يقتصر على السِّيميائيَّة بل سعت إليه البنيويَّة قبلها.

---

(١٧) يُنظر:م، ن: ٥١ .

(١٨) يُنظر: أنظمة العلامات في اللُّغة والأدب والثَّقافة مدخل الى السِّيميوطيقا مقالات مترجمة ودراسات: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، منشورات دار الياس العصريَّة، مصر، ١٩٨٦م – السِّيميوطيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد: سيزا قاسم :١٧. والجدير بالذِّكر أنَّ تعدُّد المصطلحات قد انعكس على المنجز إذ لم يتَّفق الناقدات على مصطلح واحد، فقد وظَّفت سيزا قاسم وأمينة رشيد مصطلح السِّيميوطيقا أو أنظمة العلامات للدِّلالة على السِّيميائيَّة تساوقًا مع القرار المستمدِّ من قبل الجمعيَّة المنعقدة في باريس عام ١٩٦٩م، التي وحَّدت المصطلحات في مصطلح واحد ألا وهو السِّيميوطيقا، في حين نجد نبيلة إبراهيم قد وظَّفت مصطلح السِّيميولوجيا، وأما هدى وصفي فقد اختارت مصطلح سيميولوجيا في دراسة لها. ينظر: تحليل سميولوجي لمسرحيَّة الأستاذ : ٢٦١ .

ويرى النَّاقد شكري عيَّاد في هذا الصدد أنَّ الرَّأي المُتقدِّم يؤاخذ عليه وكأنَّ العلوم الإنسانيَّة لم تعرف هذا من قبل، في حين يرى في قوله: ((تصنيف هذه المادَّة طبقًا لقواعد رياضيَّة)) فالقوانين الرِّياضيَّة لا عمل لها في السِّيميوطيقا ولكنَّها استخدمت في الدِّراسات الأسلوبيَّة مثلًا [١٩].

ولا تقتصر السِّيميائيَّة على مجال العلوم الإنسانيَّة، وإنَّما تجاوزتها لتخترق مجالًا رحبًا من المعارف والعلوم الطبيعيَّة والرِّياضيَّة؛ لأنَّ مجال اهتمامها منصبٌّ على العلامة حتَّى عرفت بعلم العلامات[٢٠].

ويعود النَّقد إلى الأصل الاشتقاقيِّ لمصطلح السِّيميولوجيا، فهو مشتقٌّ من الأصل اليونانيِّ (semeion) بمعنى علامة[٢١]، وتهتم بالعلامة من جانبينِ أو من مستويِّينِ الأول هو(المستوى الانطولوجيّ) إذ يهتمُّ بماهيَّة العلامة ووجودها وطبيعتها وعلاقتها بالموجودات سواء أكانت المشابهة لها أم المختلفة عنها، في حين يهتمُّ المستوى الثَّاني وهو ما يطلق عليه (البراجماتيُّ) بفاعليَّة العلامة في الحياة العمليَّة، ويُوضِّح النَّقد أنَّ هذينِ المستويِّينِ لا يناقض أحدهما الآخر، بل هما متكاملانِ[٢٢] . وبذلك يعطينا النَّقد دلالة واضحة عن عدم تأييده لمستوى من دون آخر فهي رؤية يتَّحد فيها الأنطولوجيُّ بالبراجماتيِّ،ويُمثِّل الاتِّجاه الأوَّل الفيلسوف الأمريكيُّ تشارلز ساندرس بيرس ، في حين يُمثِّل الاتِّجاه الثَّاني عالم اللُّغة السِّويسريُّ فرديناند دي سوسير(١٨٥٧- ١٩١٣م) مشيرًا إلى ذلك بقوله: ((نهض بيرس وسوسير في أواخر القرن التَّاسع عشر وبداية القرن العشرينَ بتحديد بدايات السِّيميوطيقا الحديثة بوصفها عِلمًا يطرح قضيَّة المفهوم الأساسيَّ للُّغة وللدِّلالة وللأنظمة الدَّالة المختلفة وتنظيمها))[٢٣]، وإنَّ هذا التَّأكيد من النَّقد على كلٍّ من بيرس وسوسير؛ إنَّما جاء ليبيِّن أنَّهما المُؤسِّسانِ لعلم السِّيميائيَّة، وهو بهذا لا يختلف عن آراء النُّقَّاد العرب والغرب.

---

(١٩) يُنظر: أنظمة العلامات في اللُّغة والأدب والثَّقافة مدخل الى السِّيميوطيقا مقالات مترجمة ودراسات- قراءة: شكري عياد، مجلَّة فصول، مج٦،ع٤، الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب، سبتمبر،١٩٨٦م: ١٧٧ .

(٢٠) يُنظر: السِّيميوطيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد: ١٨ .

(٢١) يُنظر: السِّيميوطيقا في الوعي المعرفيِّ المعاصر: ٤٧ .

(٢٢) يُنظر: السِّيميوطيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد: ١٩ .

(٢٣) السِّيميوطيقا في الوعي المعرفيِّ المعاصر: ٥٢ .

وإلى سوسير يعود الفضل لأنَّه أوّل من تنبَّأ بأنَّ هناك علمًا سيدرس الإشارات في الحياة الاجتماعيَّة يندرج في ضمن علم النَّفس الاجتماعِّي ويدعى بالسِّيميولوجيا[٢٤] وذلك في قوله :((ويمكننا أن نتصوَّر علمًا موضوعه دراسة حياة الإشارات في المجتمع؛ مثل هذا العلم يكون جزءًا من علم النَّفس الاجتماعيِّ، وهو بدوره جزء من علم النَّفس العامِّ، وسأطلق عليه علم الإشارات... ويوضح علم الإشارات ماهية مقومات الإشارات وماهية القواعد التي تتحكم فيها ... فعلم اللُّغة هو جزء من علم الإشارات العام والقواعد التي يكتشفها هذا العلم يمكن تطبيقها على علم اللغة))[٢٥]. وفي هذا الصَّدد يشير بنفنست[٢٦] إلى أنَّ قول سوسير المتقدِّم ينضوي على كثير من النُّقاط الجوهريَّة التي تُشكِّل السِّمات الأساسيَّة للسِّيميولوجيا كما تصوَّرهَا سوسير ومنها[٢٧]:

١-أنَّ السِّيميولوجيا هو العلم الخاصُّ بأنظمة الإشارات .

٢-ارتباط علم اللُّغة بالسِّيميولوجيا، وهو جزء منه .

٣- لم يتكون السِّيميولوجيا بعد بوصفه علما يأخذ على عاتقه التَّعرُّف على ماهيَّة الإشارة وعلى طبيعة القوانينَ التي تحكمها .

وإنَّ الجهد الذي قدَّمه سوسير كان مضاعفًا؛ لكونه قد بدأ أبحاثَه منطلِقًا من اللُّغة؛ لأنَّها تُمثِّل أقرب طريق للوصول إلى الإنسان وهي تصلح ((أن تكون نموذجًا لكل الأنظمة الدَّالة غير

(٢٤) يُنظر: سيميولوجيا اللُّغة: أميل بنفنست، ترجمة: سيزا قاسم، ضمن كتاب أنظمة العلامات مدخل الى السِّيميوطيقا مقالات مترجمة ودراسات: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، منشورات دار الياس العصريَّة، مصر، ١٩٨٦م: ١٧٥ .

(٢٥) علم اللُّغة العام: ٣٤.

(٢٦) أميل بنفنست (ت١٩٧٦م): عالم لغوِّي فرنسي الأصل ، مهتمٌّ بعلم اللُّغة الهندو أوربيِّ له مؤلَّفات أحصيت في ثمانية عشر كتابًا ومائتينِ وواحد وتسعينَ مقالًا، جمعت مقالاته في مجلدينِ بعنوان مشاكل علم اللُّغة العام سنة ١٩٧٤م. ومن أبرز مقالاته:" سيميولوجيا اللُّغة" "والإنسان في اللُّغة " و"ملاحظات حول وظيفة اللُّغة في الاكتشاف الفرويديِّ". يُنظر: سيميولوجيا اللُّغة، أميل بنفنست، ترجمة، سيزا قاسم، ضمن أنظمة العلامات مدخل الى السِّيميوطيقا: ١٧٨.

(٢٧) يُنظر: سيميولوجيا اللُّغة: ١٧٦.

اللُّغويَّة))[٢٨]، على أنَّ هذا الرَّأي يستند أساسًا إلى آراء بنفنست وبارت مما يعني تبني النَّقد لرأيهما، وهوما شكَّل مرجعيَّة مهمَّة في النُّصوص النَّقديَّة.

ويُعرِّف سوسير اللُّغة بأنَّها نظام من الإشارات تُعبِّر عن أفكار، ومن هنا يمكن مقارنتها بالكتابة وبأبجديَّة الصُّمِّ والبكمِّ وبالطُّقوس الرَّمزيَّة وبأشكال التَّحيَّة والإشارات[٢٩]. وتبرز هنا علاقة السِّيمائيَّات باللِّسانيَّات عن طريق التَّفسير، فانطلاقًا من قدرة نظام ما على تفسير نفسه أو عجزه عن ذلك يمكن تنظيم الأنظمة إلى نوعينِ، الأنظمة القادرة على تفسير نفسها بنفسها وهي الأنظمة اللُّغويَّة، والأنظمة التي تعجز عن تفسير نفسها بنفسها كالصُّورة واللَّون وهي بحاجة إلى وسائط سيميائيَّة[٣٠]، ولو انتقلنا مع الدِّراسات النقدية - إلى التَّجليَّات النظريَّة للسِّيميائيَّة لوجدناها تعرض آراء بيرس إلى جانب آراء سوسير فإذا كان سوسير قد اختار مصطلح (السِّيميولوجيا) فإنَّ بيرس قد فضَّل تسمية (السِّيميوطيقا)، إذ يُؤكِّد بنفنست أنَّ بيرس استعار المصطلح من التَّسمية التي أطلقها جون لوك على العلم الخاصِّ بالدِّلالات المشتقِّ من المنطق، وكان لوك ينظر إليه على أنَّه علم اللُّغة[٣١]، إنَّ ما يعنينا هنا مسألة التوجه العلمي للبحث فلم يتم اختيار المصطلحات جزافًا؛ لأنَّ السيموطيقا تعد خطوة متقدمة (متطورة)عن السيميولوجيا اللغويَّة.

وقد ولج بيرس إلى السِّيميوطيقا عن طريق المنطق، حتَّى عُدَّ من أهمِّ مؤسِّسي السِّيميوطيقا الحديثة؛ إذ وسَّع نطاق فاعليَّة العلامة خارج نطاق علم اللُّغة، في الوقت الذي حصر سوسير تعريفه للعلامة داخل اللُّغة مما أدَّى إلى إرساء علمٍ متكاملٍ للإشارات أصبح في ما بعد ركيزةً

---

(٢٨) سيميولوجيا اللُّغة: ٥٢ .

(٢٩) يُنظر: علم اللُّغة العامُّ: ٣٤ .

(٣٠) يُنظر: كيفيَّة تحليل البنية العميقة للنَّصِّ الأدبيِّ في ضوء المنهج السِّيميائيِّ: بومعزة رابح، منشورات كُلِّيَّة الآداب، جامعة محمَّد خيضر – بسكرة، أعمال الملتقى الثَّالث السِّيمياء والنَّصِّ الأدبيِّ، ٢٠٠٤م: ١٩-٢٠ .

(٣١) يُنظر: سيميولوجيا اللُّغة: ١٧٢ .

أساسيَّةً ينطلقُ منها الدَّرس العلميُّ المنظِّم للعلامة في مختلف المجالات[1]، ويرى النَّقد أنَّ بيرس يُحدِّد ثلاثة أجزاء لعلم السِّيميوطيقا تتمثَّل في[2]:

١- البراجماتيَّة: تختصُّ بذات المتكلِّم .

٢-الدِّلاليَّة: تدرس العلاقة بين مكوِّنات العلامة .

٣-السِّياق: يختصُّ بوصف العلاقات الشَّكليَّة بين العلامات .

ولهذه الأجزاء الثَّلاثة تأثيرٌ واضحٌ في النَّقد إذ عمل على استلهامها في ضوء تأكيده أنَّ العلامة لها أهمِّيَّة متأتيَّةٌ من الأبعاد الثَّلاثة (التَّداوليِّ، الدِّلاليِّ، والتَّركيبيِّ) إذ تزودنا بسيرورة متجدِّدة للفهم في إطار الحياة الاجتماعيَّة، ليصل إلى نتيجة أنَّ العلامات نظم اجتماعيَّة، يلجأ إليها المجتمع لإقامة التَّواصل بين أفراده وسيرورته في الأنشطة المختلفة[3]،وهذا بلاشكٍّ يُفصح عن الرُّؤية المنبثقة من مرتكزات بيرس التي شكَّلت منطلقًا أساسيًّا للسِّيميائيَّة لدى النَّقد.

نقد مفهوم العلامة : حدُّها، مكوناتها، أقسامها:

لما كانت العلامةُ تُشكِّل النَّواةَ المركزيَّة في البحث السِّيميائيِّ، لذا نجد النَّقد يقف عندها مستعرضًا لمناقشة المفاهيم المتعلِّقة بها عند أبرز المنظِّرينَ المشتغلينَ في البحث السِّيميائيِّ، ولا ريب في أنَّ سوسير من الرُّوَّاد الأوائل الذين استلهمهم موضوع الإشارة اللغويَّة. لذا بدأ في مناقشة مفهوم الإشارة معه، ويُعرِّف سوسير الإشارة بأنَّها ((كيان ثنائي، كيان يتألف من الربط بين عنصرين ... انَّ العنصرين اللذين يدخلان في الإشارة اللغويَّة هما ذوا طبيعة سايكولوجية، يتحدان في دماغ الإنسان بآصرة التداعي (الإيحاء)... فالإشارة اللغويَّة تربط بين الفكرة والصورة

---

(١) يُنظر: السِّيميوطيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد: ٢٦ .

(٢) يُنظر: تصنيف العلامات: ١٣٨- ١٣٩، والسِّيميوطيقا في الوعي المعرفيِّ المعاصر: ٥٢.

(٣) يُنظر:القارئ والنَّصُّ العلامة والدِّلالة: سيزا قاسم، منشورات المجلس الأعلى للثَّقافة، مصر، ٢٠٠٢م: ٢٠٥.
.٢٠٥

الصوتية وليس بين الشيء والتسمية ولا يقصد بالصورة الصوتيَّة، الناحية الفيزياوية للصوت بل الصورة السايكولوجية للصوت، أي الانطباع أو الأثر الذي تتركه في الحواس)) [١]

إذًا يستند النَّقد إلى مصطلحات سوسير وهو ما يعلن عنه صراحة في قوله:((وقد استتبَّ مصطلحا سوسير وشاع استخدامهما في مجال علم اللُّغة والسِّيميوطيقا معًا؛ ونحن من بين الذين يستخدمونهما ولكن بشيءٍ من الاختلاف عن تعريف سوسير الأصليِّ))[٢]. فالمتأمِّل للنَّصِّ يجد أنَّه يعتمد على سوسير في توظيف المصطلحات نفسها (الدَّال والمدلول)، لكن الرُّؤية لهما متغيِّرة، إذ لم يكتفِ بمجرَّد النَّقل الحرفيِّ لهما، وإنَّما استطاع أن يقُدِّم إضافة لهما، تتمثَّل في أنَّ العلامة ((وحدة ذات أربعة أوجه لا وحدة ذات وجهينِ فقط)) [٣]. إنَّ النقد على الرغم من استناده إلى مصطلحات سوسير إلا أنّه في مسألة الإشارة الموظفة من قبل سوسير، قد خرج واستخدم مصطلح العلامة.

ويقف النَّقد في هذا المسار توجيه النَّقد لسوسير بما يأتي[٤]:

١- استبعاد سوسير من تعريفه للإشارة العنصران(١، ٤) .
٢- يُعرِّف سوسير الدَّال بأنَّه الصُّورة السَّمعيَّة لسلسلة الأصوات، إلَّا أنَّ المتعارفَ عليه أنَّ الدَّال هو سلسلة الأصوات المادِّيَّة الموجودة في الواقع .
٣-إنَّ العلاقة بين (١، ٢) هي موضعُ الخلاف بين الباحثينَ، وهي ما تخصُّ العلاقة بين المدلول والمرجع، أو كما يُسمِّيه البعض المشار إليه referent وهل يُؤخذ في الاعتبار أم يغفل في تحديد العلامة؟

وتكون الإجابةُ على السُّؤال في ضوء عرض آراء الباحثينَ في هذا الشَّأن ومناقشتها، إذ ينقسمُ علماءُ السِّيميوطيقا إلى فريقينِ:

---

(١) علم اللغة العام : ٨٤- ٨٥.
(٢) السِّيميوطيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد: ٢٠ .
(٣) م، ن: ٢٠ .
(٤) يُنظر:م، ن : ٢٢ .

الفريقُ الأوَّل: يذهب إلى أنَّ الشَّيء الواقعيَّ يخرجُ عن نطاق تعريف العلامة ولا شأنَ لهُم به وهم بذلك اقتفوا أثرَ سوسير؛ لأنَّ العلامةَ عندهُ لا تربط بينَ الشَّيء والاسم بل بين المفهوم والصُّورة السَّمعية[1].

ويُقدِّم النَّقد في هذا الجانب تفسيرًا لتأكيد سوسير على حصر عمليَّة توليد الدِّلالة داخل النِّطاق النَّفسيِّ بين الدال والمدلول؛ لتأثره بالدِّراسات النَّفسيَّة السَّائدة، فضلاً عن عزل اللُّغة عن العلوم الأخرى وخاصَّة المنطق، وهذا ما يثبت أنَّ سوسير عندما أبعد المشار إليه لم يكن إغفالًا له، وإنَّما كان مقصودًا لتحديد موضوع علم اللُّغة[2]، بينما يرى الفريق الثَّاني أنَّ المشار إليه تتوقَّف عليه عمليَّة تحديد الدِّلالة، ولا تتحقَّق الدِّلالة إلا إذا أحالت على شيء خارج العلامة.

---

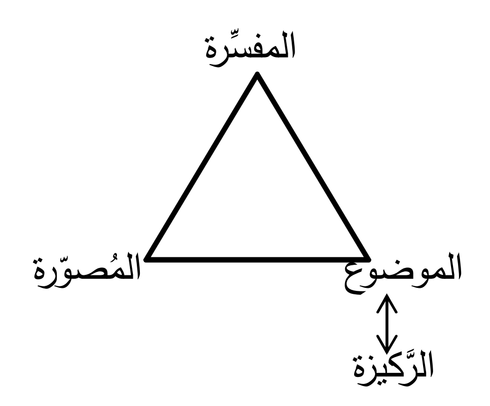
(١) يُنظر: علم اللُّغة العامُّ: ٨٤-٨٥ .

(٢) يُنظر: السِّيمياء في الدِّرس النَّقديِّ العربيِّ الحديث (رسالة ماجستير): عقيل عبد الرَّزَّاق عبد الوهاب النعيميُّ، كُلِّيَّة التَّربية للعلوم الإنسانيَّة، جامعة بابل، ١٤٣٣ هـ- ٢٠١٢م:٢٣ .

العلامة عند بيرس:

تتموضعُ العلامة ضمن جانبٍ مهمٍّ من دراسات بيرس، إذ أعطى مفهومًا مغايرًا لها فبعد أن حدَّدها سوسير بأنَّها وحدة ثنائيَّة المبنى، نظَرَ بيرس إليها على أنَّها ((شيءٌ ما ينوب لشخص ما عن شيء بصفة ما أي أنَّها تخلق في عقل ذلك الشَّخص علامة معادلة أو ربُّما علامة أكثر تطوُّرًا، وهذه العلامة التي تخلقها أُسمِّيها مُفسِّرة interpretant للعلامة الأولى، إنَّ العلامة التي تنوب عن شيء ما وهذا الشَّيء هو موضوعها object وهي لا تنوب عن هذا الموضوع من كلِّ الوجهات بل بالرجوع إلى نوع من الفكرة التي سميتها سابقًا ركيزة ground المصوَّرة))[1].

ويرصد النَّقد في إحدى دراساته مفهوم بيرس العلاماتيِّ مناقشًا ومحلِّلًا لمقوِّمات العلامة مختصرًا لها بمثلث:



١- المُصوّرة: وهي الحامل المادِّيُّ للعلامة، وتقابل الدَّال عند سوسير.

(١) تصنيف العلامات: تشارلز ساندرس بيرس، ترجمة، فريال جبوري غزول: ضمن أنظمة العلامات مدخل الى السِّيميوطيقا: ١٣٨، ويُنظر: السِّيميوطيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد:٢٦.

٢-المُفسِّرة: وتقابل المدلول عند سوسير، غير أنَّ الفرق بينهما، يكمن في التَّحديد، فتحديد بيرس يختلف عن تحديد سوسير لها، فيرى بيرس أنَّ المفسِّرة هي علامة جديدة تنجم عن الأثر الذي يتركه موضوع العلامة في متلقيها، ولعلَّ الاختلاف أضحى واضحًا في أنَّه لم ينظر إليها – أي: المفسِّرة– على أنَّها تصوُّر ذهنيٌّ أو مفهوم، هي علامة ليست واحدة وإنَّما متشعِّبة ومتعدِّدة، وفي الحقيقة هي مجموع الاحتمالات التي ينطوي عليها موضوع العلامة الأولى، ويتوصَّل النَّقد إلى أنَّ بيرس يذهب إلى أنَّ للمفسِّرة وجودًا مستقلًّا عن الذِّهن التي يختبرها [١]، وإنَّ المتمعِّن للطَّرح المتقدِّم يلحظ أنَّ المفسِّرة تُعدُّ المرتكز الأساس في تعريف بيرس للعلامة في النَّقد – قيد الدِّراسة – فهي ((مكمن المعنى ومكان تولُّده، وتكون آليَّة تولُّد المعنى هي التَّرجمة: فالمعنى هو نتاج ترجمة علامة إلى علامة أخرى))[٢]، ممَّا يُفسِّر لنا أنَّ تأكيد بيرس على المفسِّرة نابع من اهتمام السِّيميائيَّة بـ(المعنى)، وهي المسؤولة عن إنتاج المعنى وتوالد الدِّلالات بلا نهاية؛ لأنَّ كلَّ شيءٍ يحيل إلى علامة، وهكذا إلى ما لا نهاية، وهو ما يدعى بالسيميوزيس (semiosis)، ويعدُّه النَّقد – قيد الدِّراسة – قطب الرَّحى في نظريَّة بيرس[٣].

وقد لاقَى تعريف بيرس للعلامة اعتراضًا من النَّاقد بنفنست إذ يأخذ عليه تحويل كلِّ شيءٍ إلى علامة، ويضع العلامة أساسًا للعالم بأكمله، حتَّى الإنسان علامة، ومشاعره، وأفكاره، وكلُّ هذه العلامات لا تحيل في النِّهاية إلَّا إلى علامة، فكيف يتمُّ الخروج من عالم العلامات المغلق[٤]؟

إنَّ الغرض من إيراد نقد بنفنست لتعريف بيرس في دراسة النَّقد كان لإبراز الاعتراضات الموجَّهة لبيرس؛ لأنَّ كلَّ شيءٍ تحوَّل معه إلى علامة حتَّى الإنسان.

(١) يُنظر: السِّيميوطيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد: ٢٧.

(٢) م ، ن :٢٧.

(٣) يُنظر: النَّقد العربي الحديث ومدارس النَّقد الغربيَّة: محمد النَّاصر العجيمي، منشورات دار محمَّد عليٍّ، تونس، ط١، ١٩٩٨م: ٣٤٩ .

(٤) يُنظر: سيميولوجيا اللُّغة: ١٧٢-١٧٣، والسِّيميوطيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد: ٢٧.

٣- الموضوع: يُشير النَّقد إلى المصطلح الثَّالث في تعريف العلامة عند بيرس، وهو((جزء من العلامة وليس شيئًا من أشياء عالم الموجودات))[١]، ولا يوجد له مقابل عند سوسير في تعريفه للعلامة، ويذكر النَّقد نوعينِ من الموضوع[٢]:

أ- الموضوع الدِّيناميكي(dynamic object): وهو((الشَّيء في عالم الموجودات الذي تحيل إليه العلامة وتحاول أن تمثِّله))[٣]، ويُسمِّيه النَّقد المشار إليه كما هو في الواقع .

ب- الموضوع المباشر(immediate object): وهو((جزء من أجزاء العلامة وعنصر من عناصرها المكوِّنة))[٤]. وهو ما يُسمَّى بالمشار إليه كما هو ممثَّل في العلامة .

ويُعلِّق النَّقد على تصوُّر بيرس وتمييزيه بين الموضوعينِ بقوله: ((فيه كثير من الغنى ويساعد على تعميق الفكرة القائلة أنَّ اللُّغة أو أنظمة العلامات عامَّة تلعب دورًا هامًّا في تشكيل إدراكنا للعالم: فالعلامات لا تنوب عن الأشياء بطريقة شفَّافة ولكنَّها تتميَّز بنوع من الكثافة تضفيها هي على الأشياء، وتأتي هذه الكثافة من الأفكار والتَّصوُّرات عن الأشياء التي تصاحب إبداع العلامات))[٥]، وإنَّ الأهمِّيَّة الملقاة على عاتق العلامة تكمن في مدى إسهامها في قدرة المتلقِّي على التَّعرُّف على العلامات في النِّظام الاجتماعيِّ، فضلًا عن شحنها بالدِّلالات غير المتناهية.

أقسام العلامة عند بيرس:

بعد عرض موضوع العلامة ومناقشة أركانها، ينتقل النَّقد إلى عرض أنواع العلامة عند بيرس، ويقف على أبرز تقسيم له متمثِّلًا بالتَّقسيم الثُّلاثيِّ المشهور، ويُعلِّل ذلك بقوله:((لقيمته

---

(١) السِّيميوطيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد: ٢٨ .

(٢) يُنظر: التَّأويل بين السِّيميائيَّات والتَّفكيكيَّة: أمبرتو إيكو، ترجمة وتقديم : سعيد بنكراد، منشورات المركز الثَّقافي العربيِّ، ط٢، ٢٠٠٤م: ١٤٠-١٤١، والسِّيميوطيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد: ٢٨ .

(٣) السِّيميوطيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد: ٢٨ .

(٤) م، ن : ٢٨ .

(٥) م، ن: ٢٨ .

وفاعليَّته، ولذلك فإنَّه يرد كثيرًا في الدِّراسات السِّيميوطيقيَّة))[1]، فتقسيمه يرتكزُ إذًا على أساس العلاقة القائمة بين الدَّال والمشار إليه أو بين المصوِّرة والموضوع وهي كالآتي:

١- الأيقونة: تُمثِّل الأيقونة عنده علامة تحيل إلى الشَّيء الذي تُشير إليه بفضل صفات تمتلكها، خاصَّة بها وحدها. فقد يكون أي شيءٍ أيقونة لأيِّ شيءٍ آخر سواء أكان هذا الشَّيء صفة أم كائنًا فردًا أم قانونًا بمجرد أن تشبه الأيقونة هذا الشَّيء وتستعمل علامة له[2]، ويُوضِّح النَّقد مقصد بيرس في ضوء مبدأ التَّشابه المتحكِّم في العلاقات الأيقونيَّة بين عناصرها، فالأيقونة تُمثِّل موضوعها في التَّشابه بين الدَّال والمشار إليه، مثل الصُّورة، والرَّسم البيانيِّ، والاستعارة، ويذهب النَّقد في هذا الشَّأن مذهب إيكو الذي يرى بأنَّ التَّشابه الذي نلمسه بين الصُّورة والشَّيء الذي تُمثِّله هو نتاج لممارسة ثقافيَّة[3] .

٢- المؤشِّر: يُعرِّفه النَّقد استنادًا إلى رأي بيرس الذي يراه بأنَّه علامة تُحيل إلى الشَّيء الذي تشير إليه بفضل وقوع هذا الشَّيء عليها في الواقع[4]، فقد استعار بيرس اسم المؤشِّر من السَّبَّابة أو المشيرة التي تُحيل إلى الشَّيء المشار إليه، وترتبط المؤشِّرات بموضوعها ارتباطًا سببيًّا، ومن أهمِّ المؤشِّرات عند بيرس يُوضِّحها النَّقد بما يأتي[5]:

أ- الأعراض: نوع من العلامات تُشير إلى وجود علَّة عند المريض.

ب- الآثار: تتمثَّل هذه العلامات في الآثار المتروكة على الرِّمال تدلُّ على مرور أناس من هذا الطَّريق .

---

(١) م، ن:٢٩ .

(٢) يُنظر: تصنيف العلامات: ١٤٢، والسِّيميوطيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد: ٣١ .

(٣) يُنظر: السِّيميوطيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد:٣٢ .

(٤) يُنظر: تصنيف العلامات: ١٤٢، والسِّيميوطيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد: ٣١ .

(٥) يُنظر: السِّيميوطيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد: ٣٢ .

٣-الرَّمز: يحدُّ النَّقد الرَّمز استنادًا إلى بيرس الذي يراه على أنَّه علامة تحيل إلى الشَّيء الذي تشير إليه بفضل قانون غالبًا ما يعتمد على التَّداعي بين أفكار عامَّة[١]، والعلاقة قائمة بين الدَّال والمشار إليه على أساس العرف الاجتماعيِّ، ولا يوجد بينهما أيَّ تشابهٍ أو تجاور[٢].

نستنتج مما سبق في ضوء وقوف النَّقد وعرضه لنظريَّة بيرس أنَّه عمل على رصد مفهوم بيرس العلاماتي على وفق مناقشة المفاهيم الأساسيَّة وتوضيحها، ممَّا ساعد على تبنِّي النَّظريَّة السِّيميائيَّة في وقت مبكر، والمساهمة في بناء مشروع سيميائيٍّ عربيٍّ ولعلَّ - والتَّعبير للنَّاقد - كتاب أنظمة العلامات كان من الدِّراسات الرَّائدة في هذا المجال، الصَّادر في عامِّ١٩٨٦م[٣]، لكونه قد تمكَّن من إعطاء مقارباتٍ نقديَّة سيميائيَّة مهمَّة ومتنوِّعة.

اتِّجاهات السِّيميولوجيا المعاصرة

من معاينة المنجز النَّقديِّ النِّسائيِّ لبيان مساحة الاشتغال النَّقديِّ للاتَّجاهات نجد أنَّه لا يخرج عن الاتِّجاهات التي حدَّدها (مارسيلو داسكال) والمتمثِّلة في اتِّجاه واتِّجاه سيميولوجيا الدِّلالة، اتِّجاه سيميولوجيا التَّواصل، واتجاه سيمياء الثَّقافة .

١- سيميولوجيا الدِّلالة:

لاريب في أنَّ أبرز ناقد ارتبط اسمه باتِّجاه سيميولوجيا الدِّلالة رولان بارت، الذي وظَّف مصطلح (سيميولوجيا) في دراساته النَّقديَّة وفقًا لما يشير إليه النَّقد - قيد الدِّراسة - بقوله: ((وهو المصطلح الذي يستخدمه))[٤]، مفضِّلًا إيَّاه على غيره من التَّسميات وهو ما يُوضِّح أنَّه من أنصار سوسير.

---

(١) يُنظر: تصنيف العلامات: ١٤٢، والسِّيميوطيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد: ٣٤ .

(٢) يُنظر: السِّيميوطيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد: ٣٤.

(٣) يُنظر: الاتِّجاه السِّيميائيُّ في نقد السَّرد العربيِّ الحديث : محمَّد فليح الجبوريُّ، منشورات ضفاف، ومنشورات الاختلاف، الرباط، ط١، ١٤٣٤هـ - ٢٠١٣م :١٣٣ .

(٤)السِّيميوطيقا في الوعي المعرفيِّ المعاصر: ٥٣.

وقد مهَّد سوسير الطَّريقَ لظهور سيميولوجيا بارت عندما أعلنَ أنَّ اللُّغة هي الأنموذج الأمثل لكلِّ الأنظمة الدَّالة غير اللُّغويَّة، إذ عمل على تطبيقه على نظام الأساطير الحديثة(١)، بقوله:((اللُّغويَّات لا تُمثِّل جزءًا من علم العلامات– كما يتبادر إلى الذِّهن من تعريف سوسير– بل تمثِّل على عكس ذلك نموذجًا يجب أن يُحتَذَى في دراسة جميع الأنظمة الدَّالة))(٢)، وهذه المقولة تُؤكِّد رجوع النَّقد إلى قول بارت: ((يجب منذ الآن تقبُّل إمكانيِّة قلب الاقتراح السُّوسيريِّ: ليست اللِّسانيَّات جزءًا... ولكن الجزء هو علم الأدلَّة باعتباره فرعًا من اللِّسانيَّات))(٣)، فمضمون المقولة يُؤكِّد قلب الأطروحة السُّوسيريَّة القائلة بأنَّ علم اللِّسانيَّات هو جزء من علم العلامات، وإلى خلاف ذلك ذهب بارت إذ يرى أنَّ اللِّسانيَّات هي العلم الأشمل الذي ينضوي تحته علم العلامات، ممَّا يُعطينا دلالة واضحة على أنَّه تجاوز سوسير. وممَّا ينبغي الإشارة إليه في هذا السِّياق أنَّ النَّقد قيد الدِّراسة قد وقع في الوهم حينما أعلن أنَّ بارت يرى أنَّ ((السِّيميولوجيا أعمُّ من علم اللُّغة وتحتويه))(٤)، وهذا الرَّأي لسوسير وليس لبارت.

ويقف النَّقد في هذا المسار وفي دراسة أخرى متعرِّضًا ومناقشًا لرأي بارت في العلامة، ويُؤكِّد أنَّه يستند إلى سوسير في تعريفها، بمعنى أنَّه لا يُعطي تصورًّا خاصًّا لها إذ ((تتألَّف من جزأينِ: جزء مادِّيٍّ صوتيٍّ(وهو الصُّورة السَّمعيَّة) وجزء مجرَّد ذهنيٌّ (هو المفهوم)))(٥)، وبهذا يدلُّ دلالة واضحة على أنَّ بارت لم يخرج في فهمه للعلامة عن حدود التَّصوُّر السُّوسيريِّ بوصفها

---

(١) يُنظر: م، ن: ٥٣. لا يعني بارت بالأسطورة علم الأساطير التَّقليديُّ بقدر ما يعني بها النِّظام المعقَّد للصُّور الذِّهنيَّة والمعتقدات التي يُكوِّنها مجتمع ما؛ لكي يسند شعوره ويُوثِّقه بوجوده أي نسيج نظامه الخاصّ، ويرى أنَّها نسيج ينتظم كافَّة الفضاءات المختلفة للثَّقافة، وفيها يُؤكِّد كينونته وهويَّته ومن هذا المنطلق عمد بارت إلى تحليل الأساطير في ثقافة المجتمع المعاصر: يُنظر: البنيويَّة وعلم الإشارة: ١٢٠ .

(٢) السِّيميوطيقا في الوعي المعرفيِّ المعاصر: ٥٣.

(٣) مبادئ في علم الأدلة: رولان بارت، ترجمة وتقديم: محمَّد البكري: منشورات دار الحوراء، سورية، ط٢، ١٩٨٧م: ٢٩ .

(٤) السِّيميوطيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد: ٣٦ .

(٥) السِّيميوطيقا في الوعي المعرفيِّ المعاصر: ٥٣.

وحدة ثنائيَّة المبنى أي دال ومدلول، فضلًا عن اقصائه للمرجع[١]، والعلامة عنده تتألَّف من ثلاثة عناصر تتمثَّل في[٢]:

١-الدَّالُّ= القول الأدبيُّ .
٢-المدلول= العلَّة الخارجيَّة للعمل .
٣-العلامة= العمل الأدبيُّ ذو دلالة .

ومن هذا العرض لاتِّجاه الدِّلالة نجد أنَّ النَّقد لم يدرسه دراسةً تفصيليَّةً، بل وقف على بعض الأفكار التي تُمثِّل لمحات من التَّأريخ النَّقديِّ السِّيميولوجيِّ لبارت، إلَّا أنَّه قدَّمَ مسوِّغًا لذلك وهو قوله:((لا نستهدف هنا أن نُقدِّم عرضًا وافيًا لأعمال بارت، بل نريد أن نُشير إلى الاهتمام الذي يُوليه الاتِّجاه الذي يُمثِّله بارت للدِّلالة))[٣]، ويذهب إلى أنَّ هذا الاتِّجاه قد أُنتُقِد من أصحاب اتِّجاه سيمياء التَّواصل بدعوى أنَّ هذه الدِّراسات لا تهمُّ السِّيميوطيقا بشيء، بل هي تنحو منحى علم الاجتماع، ولا تتناول سوى الجانب الاجتماعيِّ[٤]، ولعلَّ هذا مردَّه إلى أنَّ نقطة انطلاق بارت كانت من البعد الأيديولوجيِّ للُّغة، إلَّا أنَّ النَّقد يرد عليهم بقوله:((هذا النَّهج في البحث السِّيميوطيقيِّ ينطوي على كثير من الجدوى والثَّراء في اعتقادنا))[٥]، فهو يُؤكِّد أنَّ الدِّلالة لا تنفصلُ عن التَّواصل، فالسِّيميوطيقا ذات أواصر متينة مع الدِّراسات المتعمَّقة في معرفة آليَّات الاتِّصال والإعلام؛ ويضيف أنَّ العلامة قد أخذت تحتلُّ مكانة مهمَّة في جميع مجالات الحياة[٦].

ويُؤكِّد النَّقد – في ما يبدو لنا– على العلاقة بين الدِّلالة والتَّواصل في البحث السِّيميائيِّ هي علاقة تفاعل وتكامل، ولا يمكن الفصلُ بينهما أو الاستغناءُ عن أحدهما، أي المزج بين الاتجاهينِ.

---

(١) يُنظر: فلسفة العلامة عند بارت الأسطورة ونسق الزِّيِّ أنموذجًا: ٦٥ .
(٢) يُنظر: م، ن: ٥٣.
(٣) السِّيميوطيقا في الوعي المعرفيِّ المعاصر: ٥٣.
(٤) يُنظر: السِّيميوطيقا في الوعي المعرفيِّ المعاصر: ٥٣.
(٥) م، ن: ٥٣.
(٦) يُنظر: م، ن : ٥٣.

٢-سيميولوجيا التَّواصل:

يرجع أنصار هذا الاتِّجاه إلى سوسير وخصوصًا في مقولته الشَّهيرة بأنَّ اللُّغة نظام من أنظمة الاتِّصال، وعلى الرَّغم من أنَّ سوسير لم يتعمَّق في هذه الفكرة، إلَّا أنَّ أنصار هذا الاتِّجاه قد عملوا على تطويرها بشكلٍ مفصلٍ من أجل وصف آليَّة عمل أنظمة الاتِّصال غير اللُّغويَّة، ومنها الاعلانات وأرقام السَّيَّارات وشفرة الطُّرق وغرف الفنادق[١]، وأبرز من يُمثِّل هذا الاتِّجاه تروبتسكوي[٢]، وجورج مونان، وبريتو، وبويسانس .

ويتعرَّض النَّقد إلى الرُّؤية النَّقديَّة لدى تروبتسكوي، إذ تتأسَّس على المعطيات التَّنظيريَّة التي جاء بها سوسير القائلة بأنَّ اللُّغة قائمةٌ أساسًا على الاختلافات، فالتَّمييز بين (كلب) و(قلب) نابعٌ من اختلاف التَّعارض الصَّوتيِّ بين صوتي الكاف والقاف، وبذلك ينفي صفة الاعتباطيَّة عن نظام الأصوات؛ لأنَّه خاضع لضرورة ما. ويمكن القول في هذا المجال بأنَّ سوسير عندما وصف العلامة بين الدَّال والمدلول بالاعتباطيَّة إنَّما قصد بها غالبيَّة العلامات أو الجزء الأكبر منها، فبعضها يخضع لعلاقة سببيَّة أو طبيعية إلَّا أنَّها قليلة قياسًا بالتي تخضع للاعتباطيَّة[٣]. وعليه يثبت النَّقد ويُؤسِّس رؤيته على أنَّ مبدأ اعتباطيَّة العلامة اللُّغويَّة يجب أن لا يُؤخَذ على إطلاقه، ويبقى الأمر نسبيًّا لا مطلقًا[٤].

ومنهج تروبتسكوي سرعان ما تأثَّر به شتراوس الذي أسَّس دراسته على مبدأ التَّعارضات الثُّنائيَّة ووجد أنَّ التَّشابه بين قواعد كلٍّ من علم الأصوات والسُّلالة قد أدَّى إلى استخلاص القوانين

---

(١) يُنظر: السِّيميوطيقا في الوعي المعرفيِّ المعاصر: ٥٤ .

(٢) نيكولاي تروبتسكوي: (١٨٩٠-١٩٣٨م) من الكتَّاب الرُّوس، وأحد أعضاء المدرسة الوظيفيَّة ومن أبرز أقطاب مدرسة براغ، درَّس اللسانيَّات الهندوأوربيَّة في موسكو ومن مؤلَّفاته مبادئ الفونولوجيا. يُنظر: بحث موجز عن مدرسة براغ، منتديات الجلفة، الجزائر، (بحث على الشبكة المعلوماتيَّة).

(٣) يُنظر: الاتِّجاه السِّيميائيُّ في نقد السِّرد العربيِّ الحديث :٥٦ .

(٤) يُنظر: السِّيميوطيقا في الوعي المعرفيِّ المعاصر: ٥٥.

العامَّة التي تحكم جوانب نشاط الإنسان عامَّة، تأييدًا للفكرة القائلة بأنَّ اللُّغة الإنسانيَّة[١]هي الأنموذج الأمثل لكلِّ العلوم الإنسانيَّة هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى وعلى الرَّغم من أنَّ اللُّغة هي الأنموذج الأمثل للاتِّصال إلَّا أنَّها ليست النِّظام الوحيد بدليل قول جوليا كرستيفا[٢] إذ يرى أنَّ ((الحركات والإشارات المرئيَّة المختلفة، وكذلك الرَّسم والصُّورة الفوتوغرافيَّة والسِّينما والفنِّ التَّشكيليِّ، تعتبر لغات من حيث أنَّها تنقل رسالة من مرسلٍ إلى متلقٍّ من خلال استعمال شفرة نوعيَّة، وذلك دون أن تخضع لقواعد بناء اللُّغة الكلاميَّة كما يُقنِّنُها النَّحو))[٣]، وهذا بدوره قد حقَّق الإجابة على السُّؤال الذي طرحه النَّقد – قيد الدِّراسة– حول مفهوم اللُّغة والمتمثِّل في الشُّروط التي يخضع لها نظام الاتِّصال كي يُسمَّى لغةً[٤]؟ ويذهب إلى أنَّ إعطاء تحديد لِلُّغة بمعناها السِّيميوطيقيِّ ((أي نظام من أنظمة الاتِّصال يستخدم علامات منسَّقة تنسيقًا خاصًّا))[٥]، ولعلَّ أغلب النُّقَّاد يتَّفقونَ على هذا المعنى.

٣– سيميولوجيا الثَّقافة:

إنَّ الأساس التي ينهض عليه اتِّجاه سيميولوجيا الثَّقافة، يتمثَّل في النَّظر إلى الثَّقافة على أنَّها ((الوعاء الشَّامل الذي تدخل فيه جميع نواحي السُّلوك البشريِّ الفرديِّ منه والجماعيِّ))[٦]،

---

(١) تعدُّ اللُّغة الإنسانيَّة لغة ذات طبيعة خاصَّة ترجع إلى السِّمة العقليَّة والإدراكيَّة للإنسان، وتستطيع الإيصال بالشَّفويِّ والكتابيِّ على حدٍّ سواء. يُنظر:نظام التَّواصل السِّيميولسانيِّ في كتاب الحيوان للجاحظ حسب نظرية بورس(أطروحة دكتوراه):عايدة حوشي،كليَّة الآداب والعلوم الاجتماعيَّة، قسم اللغة العربيَّة،٢٠٠٨–٢٠٠٩م:٤٥٩.

(٢) جوليا كرستيفا: ناقدة سيميائيَّة ولدت في بلغاريا وعاشت في فرنسا وانظمَّت إلى جماعة تيل كيل، لها مؤلَّفات منها: علم النَّصِّ، وثورة اللُّغة الشِّعريَّة، يرجع الفضل إليها في القول بمصطلح التَّناص. يُنظر: السِّيميائيَّة الأصول، القواعد، والتَّأريخ، مجوعة مؤلِّفين، ترجمة رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم: عزِّ الدِّين المناصرة ، دار مجدلاوي للنَّشر والتَّوزيع، عمَّان– الأردن، ط١، ١٤٢٨هـ – ٢٠٠٨م: ٢٠٠ .

(٣) نقلًا عن : السيميوطيقا في الوعي المعرفيّ المعاصر: ٥٦.

(٤) يُنظر: السِّيميوطيقا في الوعي المعرفيِّ المعاصر: ٥٤.

(٥) م ، ن: ٥٧.

(٦) السِّيميوطيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد: ٤٠.

فالعلامة تتموضع في إطار الثَّقافة لتكتسب دلالتها، والدِّلالة لا توجد إلَّا في العرف والاصطلاح، وهما بدورهما نتاج للتَّفاعل الاجتماعيِّ ينضويانِ تحت لواء الثَّقافة[1].

وفي هذا المجال يعمدُ النَّقد إلى إيضاح مقولات النقاد في ضوء عرض نظريتهم، انطلاقًا من إعطاء لمحةٍ تأريخيَّة عن أعمالهم النَّقديَّة حينما صرَّح بأنَّ جماعة موسكو– تارتو، قد بدأت عملها المنظَّم سنة ١٩٦٢م بعقد مؤتمر في موسكو نوقشت فيه أبحاث مختلفة تخصُّ علم اللُّغة النظريِّ، واللُّغة الدَّارجة المستعملة من قبل اللُّصوص، وقراءة الرُّوايات البوليسيَّة ونظريَّة الاتِّصال بشكلٍ عامٍّ، ولعلَّ الجامع بينها كما يُشير النَّقد إلى ذلك بأنَّها تشترك كلَّها في كونها أنظمة من العلامات تنضوي تحت لواء السِّيميوطيقا[2]. وقد كان لافتتاحيَّة المؤتمر التي نهض بها فياتشلاف ايفانوف[3] أهمِّيَّة كبيرة فقد حدَّدت مجالات اشتغال السِّيميوطيقا، أمَّا الأفكار الأساسيَّة التي تبناها ايفانوف فقد عمل النَّقد على إيجازها بالنُّقاط الآتية[4]:

١-إنَّ العلامات التي يُوظِّفُها الإنسان تتماز بالتَّعقيد والغنى، ومنشأ هذا يعود إلى أنَّ اللُّغة تحملُ في طيَّاتها نسقًا للعالم .

٢- بناءً على فكرة أنَّ اللُّغة تنطوي على نسق للعالم، قدَّم مفهوم الأنظمة المنمذجة أو النَّموذج أو النَّمذجة، وهي مفاهيم أساسيَّة، بنى عليها ايفانوف تصوَّرَهُ الخاصَّ للسِّيميوطيقا، وبذلك تُوصَفُ الأنظمة السِّيميوطيقيَّة بأنَّها أنظمةٌ منمذجة للعالم فهي تضعُ عناصرَ العالم الخارجيِّ في شكل تصوُّرٍ ذهنيٍّ هو نسق أو أنموذج، فضلًا عن تصنيف أنظمة العلامات في شكلِ هرمٍ تبعًا

---

(١) يُنظر: م، ن: ٤٠.

(٢) يُنظر: السِّيميوطيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد: ٣٨ –٣٩ .

(٣) فياتشلاف ايفانوف: هو رئيس قسم دراسات اللُّغة السلافيَّة في أكاديميَّة العلوم السُّوفيتيَّة، له مؤلَّفات متعدِّدة حول علم اللُّغة العامِّ واللُّغات الهندوأوربيَّة والأساطير والفلكلور، أُنتخِبَ سنة١٩٦٨م عضو شرف في الجمعيَّة الأمريكيَّة لعلم اللُّغة. يُنظر: نظريات حول الدِّراسات السِّيميوطيقيَّة للثَّقافات(مطبقة على النُّصوص السلافيَّة): يوري لوتمان، ف.ف ايفانوف، أ. م. بياتيجورسكي، ب. ف توبوروف، ترجمة، نصر حامد أبو زيد، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللُّغة والأدب والثَّقافة مدخل الى السِّيميوطيقا مقالات مترجمة ودراسات: ٣١٧.

(٤) يُنظر: السِّيميوطيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد: ٣٩–٤٠.

لقدرتها على خلق النَّماذج، فالنِّظام الأولي هو اللُّغة، بينما تمثل الأديان، والأساطير، والفنون أنظمة ثانويَّة.

٣- لأنظمة العلامات وظائف منها القدرة على تشكيل العالم، والعمل على نقل المعلومات في ضوء الجانب التَّوصيليّ .

٤- إنَّ المفاهيم المتعلقة بالنَّمذجة ترتكز على المدخل الرِّياضيّ والمنطقيّ للدِّراسات السِّيميوطيقيَّة الذي بدأ مع بيرس وتطوَّر عند موريس، في حين ترتكز المفاهيم الخاصَّة بالاتِّصال على المدخل اللُّغويّ والقائل به سوسير والمتطوِّر عند بويسناس ومونان .

وإنَّ مجالَ اشتغال الاتِّجاه السِّيميولوجي الثَّقافيّ كما يُسجِّلها النَّقد يتمثَّل في الأنظمة الدَّالة أي مجموعات من العلامات، ولا ينظرُ إلى النِّظام الواحد بمعزلٍ عن الآخر، بل يبحثونَ عن العلاقات الرَّابطة بينها، سواء أكانَ ذلك في الثَّقافة الواحدة كعلاقة الأدب بالبنيات الثَّقافيَّة الأخرى مثل الدِّين والاقتصاد وأشكال التَّحيَّة، أم محاولة الكشف عن العلاقات الرَّابطة بين تجليَّات الثَّقافة الواحدة عبر التَّعاقب الزَّمنيّ، أو بين الثَّقافات المختلفة(١).

ويُلاحظ النَّقد بأنَّ اهتمام أصحاب هذا الاتِّجاه تَركَّز على دراسة الظَّواهر الثَّقافيَّة(٢)؛ لكونها تُشكِّلُ أنظمة ثانويَّة تدخل في صميم عمل سيمياء الثَّقافة؛ فأبحاثهم قامت على فرضيَّة تُؤكِّد إمكانيَّة توظيف مخطَّط ياكوبسن في التَّواصل، ولكن مع بعض التَّعديل عليه؛ لأنَّ النُّصوص الثَّقافيّة تتميَّزُ بوجود قيمتينِ إيحائيَّة وإشاريَّة، وهو ما جعل يوري لوتمان(٣)يُقدِّم أنموذجًا ثانيًا ليكون صالحًا للتَّطبيق على النُّصوص الثَّقافيَّة.

---

(١) يُنظر: السِّيميوطيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد: ٣٩-٤٠.

(٢) يُنظر: السِّيميوطيقا في الوعي المعرفيّ المعاصر:٥٩.

(٣) يوري لوتمان:(١٩٢٢- ١٩٩٣م) أحد أبرز أعضاء جماعة تارتو الرُّوسيَّة، أسَّس مجموعة السِّيميوطيقا سنة ١٩٦٤م، ومن مؤلَّفاته بناء العمل الفنِّيّ، وبناء العمل الشِّعريّ وسيميوطيقا السِّينما. يُنظر: سيميوطيقا السِّينما: يوري لوتمان، ترجمة، نصر حامد أبو زيد، ضمن أنظمة العلامات مدخل الى السِّيميوطيقا مقالات مترجمة ودراسات: ٢٦٥ .

ويُفسِّر النَّقد قول لوتمان بـ ((أنَّ نموذج ياكوبسن يفترضُ أنَّ الرِّسالة تُنقَلُ من مُرسِلٍ إلى متلقٍّ، أي من متكلِّم يُمثِّله الضَّمير" أنا " إلى مخاطب يُمثِّله الضَّمير" أنت"، لكن هناك نوعًا آخر من الرَّسائل يبثِّها المتكلِّم إلى نفسه أي تنتقل من " أنا " إلى " أنا " ويمكن التَّمثيل لهذا النَّوع من الرَّسائل بالسِّيرة الذَّاتيَّة))[1]، بعد قراءة النَّقد لقول لوتمان المؤسِّس على رأي ياكوبسن، نجد النَّقد – قيد الدِّراسة – يضيف أنَّ لوتمان قد تجاوز أفكار ياكوبسن في جعل الرِّسالة داخليَّة تبثُّ من أنا إلى أنا بعدما كانت رسالة خارجيَّة تنقل من أنا إلى أنت .

ولمَّا كانت العلاقةُ وطيدة بين الثَّقافة والذَّاكرة؛ فإنَّ الثقافة توصفُ بأنَّها ذاكرة الجماعة التي تقوم بتخزين وتنسيق وتصنيف المعلومات، مثلها مثل الذَّاكرة الفرديَّة للإنسان، وهذا ما لا يتناقض مع ديناميكيَّة الثَّقافة[2]، وهي بالتَّأكيد ((خاصيَّة لا تنفصل عنها))[3]، ففي الوقت الذي تهتمُّ بتخزين المعلومات وثباتها، فتعمل على برمجة النُّصوص وانتاجها، وعليه فالثَّقافة ((ليست مجموع نصوص ثابتة ولكنَّها أيضًا مجموع الوظائف التي تُؤدِّيها هذه النُّصوص في الحياة الاجتماعيَّة هذا من ناحية ومن ناحية أخرى ليست الثَّقافة مجموع النُّصوص الموجودة بالفعل ولكنَّها الآليَّة التي تمكن من توليد هذه النُّصوص))[4]، إنَّ أبرز ملمح في هذه المقولة يتضمَّنُ أبعادَ آليَّة الثَّقافة المتجلِّيَّة في الثَّبات من جهة، ومن جهة أخرى الحركيَّة المستمرَّة التي تتمتَّعُ بها الثَّقافةُ كونها تنتجُ نصوصًا لا نهائيَّة.

وبالانتقال – مع أصحاب هذا الاتِّجاه– نجدُ أنَّ مفهوم النَّصِّ عندهم على وفق ما يعرضه النَّقد لا يقتصر على اللُّغة الطَّبيعيَّة، بل هو كلُّ عملٍ يحمل معنى متكاملًا، وهو رسالة أيضًا قد تكون رسمًا، عملًا فنِّيًا، مؤلَّفًا موسيقيًّا خاضعة لشروط معيَّنة، ولكي تصبح الرِّسالة نصًّا في إطار

---

(١) السِّيميوطيقا في الوعي المعرفيِّ المعاصر: ٦٠ .

(٢) يُنظر: حول الآليَّة السِّيموطيقيَّة للثَّقافة يوري لوتمان وبوريس أوسبنسكي: ترجمة، عبد المنعم تليمة ضمن أنظمة العلامات في اللُّغة والأدب والثَّقافة مدخل إلى السِّيموطيقا مقالات مترجمة ودراسات: ٢٩٨-٢٩٩، والسِّيميوطيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد: ٤٢.

(٣) حول الآليَّة السِّيميوطيقيَّة للثَّقافة: ٣٠٨ .

(٤) السِّيميوطيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد: ٤٢ .

الثقافة لابدَّ أنَّ تتميَّز بشروط معيَّنة ومنها[1]:

١-أن تكون حاملة لمعنى متكامل.

٢-أن تؤدِّي وظيفة تشاركها فيها نصوص أخرى مشابهة لها.

٣-أن تكون لها قيمة تستحق البقاء والاحتفاظ بها .

٤-انتظامُها طبقًا لقواعد تتمكن من توليد النُّصوص .

ونستنتج من التناول النَّقدي للاتِّجاهات المعاصرة أنَّه في سيميولوجيا الدِّلالة جاء عرضُه وتحليلُه له ميسَّرًا، ولم يُفسِّر لنا عناصر الدِّلالة عند بارت والمتمثِّلة بـ(اللُّغة والكلام، الدَّال والمدلول، المركَّب والنِّظام، التَّقرير والايحاء)، وهي ثنائيَّات استندت إلى ثنائيَّات سوسير، ومستوحاة منها، واكتفى بالإشارة إليه فقط. وأمَّا في سيميولوجياالثَّقافة فنجده يستعرض الآراء لجماعة سيمياء الثَّقافة محاولًا شرحَها وتقريبَها بصورةٍ ميسَّرة للقارئ العربيِّ، فضلًا عن تبنيه لبعض آرائهم، وتأثره بهم في المجال التطبيقي.

المنهج السِّيميائيُّ والنُّصُّ الأدبيُّ:

يُعرَّف المنهج السِّيميائيُّ بأنَّه منهج نقديٌّ من مناهج تحليل الخطاب، يعتمد على كشف أنظمة النُّصوص، ورصد تجلياتها التي تحيل على وقائع خارجيَّة، واستخراج الدِّلالات المهيمنة وملاحقتها، ويُركِّز المنهج السِّيميائيُّ على آليَّة توليد النُّصوص، وهي آليَّة تجعل النُّصوص قادرة على الافصاح عن أنظمتها السِّيميائيَّة، ومنحها القدرة على انتاج الدِّلالات، فضلًا عن قابليتها للانفتاح على القراءة[2]، ويذهب النَّقد إلى أنَّ المنهج السِّيميائيَّ يهدف إلى تحليل النُّصوص تحليلًا علميًّا دقيقًا، استنادًا إلى الرَّوابط النَّاشئة بين الدِّلالات للتَّوصُّل إلى مستوى تجريديٍّ، يُتيح تصنيف

---

(١) يُنظر: نظريَّات حول الدِّراسة السيميوطيقية للثَّقافات مطبقة على النُّصوص السّلافيَّة: ٣٢٣-٣٢٩، والسِّيميوطيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد: ٤٢ .

(٢) يُنظر: السِّيميائيَّات والتَّأويل: ١٩٥-١٩٦، والأنظمة السِّيميائيَّة دراسة في السَّرد العربيِّ القديم: هيثم سرحان، منشورات دار الكتاب الجديد المتَّحدة، بيروت – لبنان، ط١، ٢٠٠٨م: ٤٥.

محدِّداتها البنائيَّة، التي تُمكِّن من كشف الأبنية العميقة التي تحتوي عليها[1]، من أجل الوصول إلى ((استخلاص العلاقات التي تربط هذه العناصر بعضها ببعض أي إلى معرفة النِّظام الكامن وراء النَّصِّ الأدبيِّ))[2]، ومن ثم يُعطي تحديدًا للمنهج السِّيميائيِّ بأنَّه المنهج الذي ((يمكن أن نسلكه لقراءة العلامات))[3]، وبما أنَّ المنهج يُؤسِّس اشتغاله النَّقديَّ على قراءة العلامات في النُّصوص بمختلف أجناسها؛ لذا نجد النَّقد يتناول موضوع الشَّفرات فهي الأساس في فهم النُّصوص .

الشَّفرات في النَّقد السِّيميائيِّ: حدُّها، أنواعُها:

للشَّفرات علاقة وطيدة بالسِّيمياء إذ يرى السيمائيُّونَ أنَّ الفهم بأجمعه مرتكزٌ على الشَّفرات[4]، ((فإذا انعدمت الشَّفرة المشتركة بين الشَّخصينِ يصبح الاتِّصال مستحيلًا))[5]، فمحاولةُ فكِّ شفرةِ العلاماتِ للتَّوصُّل إلى الدِّلالة يُعدُّ من المستويات الأولى في البحث السِّيميائيِّ، وهذا المستوى يتطلَّب درجةً كبيرةً من التَّعلُّمِ؛ فالدِّلالة ليست شيئًا مُعطًى، إنَّما تسند إلى الشَّيء بالمواضعة والاصطلاح[6]، إذن يعدُّ مفهوم الشَّفرة من المفاهيم التي تتمتَّع بحركيَّة مستمرَّة؛ لأنَّه يُشكِّل ((العصب الأساس للتَّفكير السِّيميوطيقيِّ))[7]، والجدير بالذِّكر أنَّ النَّقد ذهب إلى إعطائها تحديدينِ:

١-الأوَّل يرى أنَّها عبارة عن ((علاقة تبادل دلاليٍّ بين عنصرينِ يُمكن أن يحلَّ أحدهما محلَّ الآخر))[8].

---

(١) يُنظر: السِّيميوطيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد: ١٧ .
(٢) م، ن: ١٨ .
(٣) القارئ والنَّصُّ العلامة والدِّلالة: ١١ .
(٤) يُنظر: في النَّقد الأدبيِّ دراسة: صلاح فضل، منشورات اتِّحاد الكتَّاب العرب، دمشق، ٢٠٠٧م: ٧٢ .
(٥) السيميوطيقا في الوعي المعرفي المعاصر: ٥٧.
(٦) يُنظر: القارئ والنَّصُّ العلامة والدِّلالة: ١٣ .
(٧) م، ن : ١٣ .
(٨) م، ن : ١٣ .

٢- ويذهب التَّحديد الثَّاني إلى أنَّها ((مجموع القواعد والقوانين التي تُحدِّد السُّلوك الذي يجب أن يُتَّبع في مواقف معيَّنة))[١]، ويرجع النَّقد إلى أنَّ انتشاره كان في مرحلة السِّتينيَّات في كتابات رولان بارت تحديدًا[٢]، وبالرُّجوع إلى تقسيم بارت نجده يحدِّد الشَّفرات على النَّحو الآتي[٣]:

١- الشَّفرة التَّخمينيَّة.

٢- الشَّفرة التَّأويليَّة.

٣- الشَّفرة الدِّلاليَّة.

٤- الشَّفرة الرَّمزيَّة.

٥- الشَّفرة الإحاليَّة.

وممَّا تجدر الإشارة إليه أنَّ اعتماد الشَّفرات لم يكن من مخترعات بارت، وإنَّما ورد ذكرها عند بعض النُّقَّاد أمثال هيلمسليف، إيكو، وياكوبسن الذي أكَّد أنَّ تفسير النُّصوص يستند إلى معرفة وفهم الشَّفرات، وما فعله بارت ليس إلَّا توظيف للشَّفرات في تحليل النُّصوص الأدبيَّة[٤]، ويُميِّز النَّقد بين شفرات متنوِّعة، ويقترح تقسيمًا لها تُمثِّل في[٥]:

١- الشَّفرات الصَّلبة والشَّفرات المرنة .

٢- الشَّفرات المتَّسعة والشَّفرات المفرغة .

٣- الشَّفرات الاجتماعيَّة والشَّفرات الفنِّيَّة .

٤- الشَّفرات الشَّفويَّة والشَّفرات الكتابيَّة .

---

(١) م، ن : ١٣ .

(٢) يُنظر: م، ن: ١٣ .

(٣) يُنظر: البنيويَّة والتَّفكيك تطورات النَّقد الأدبيِّ س رافيندران، ترجمة: خالدة حامد، دار الشُّؤون الثَّقافيَّة العامَّة، بغداد، ط١، ٢٠٠٢م: ٧٠-٧١ .

(٤) يُنظر: نصِّيَّات بين الهرمينوطيقيا والتَّفكيكيَّة: هيوج. سلفرمان، ترجمة، حسن ناظم وعلي حاكم صالح، منشورات المركز الثَّقافيِّ العربيِّ، الدَّار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٢م:٥٦، والاتِّجاه السِّيميائيُّ في نقد السَّرد العربيِّ الحديث: ٩١ .

(٥) يُنظر: القارئ والنَّصُّ العلامة والدِّلالة: ٢٦ .

وقد أكد بقوله: ((هذا التَّقسيم بوصفه تصنيفًا أوليًّا للشَّفرات لم يطرح من قبل ويحتاج إلى كثير من التَّفصيل والمناقشة))[1]، وعلى ما يبدو أنَّ اجتراح النَّقد هو تقسيم عامٌّ ينطبق على شفرات النُّصوص اللُّغويَّة وغير اللُّغويَّة. وله ما يُؤكِّده في الدِّراسات النَّقديَّة التي ترى أنَّ السِّيميائيَّة هي ((دراسة الشَّفرات والأوساط فلا بدَّ أن تهتمَّ بالأيديولوجيَّة، وبالبنى الاجتماعيَّة الاقتصاديَّة، وبالتَّحليل النَّفسيِّ، وبالشِّعريَّة، وبنظريَّة الخطاب))[2].

ويتوصَّل النَّقد إلى جملة من الأمور نُلخصِّها بالآتي[3]:

١- يشير النَّقد إلى أنَّ الشَّفرة هي النِّظام العامُّ الذي يحكم خلق النَّصِّ، ولعلَّ هذا يقترب من رأي بارت في تعريفه للشَّفرة بأنَّها ((القوى التي تصنع المعنى))[4]، مما يدلُّ على أنَّ المنجز قد عالج موضوع الشَّفرات استنادًا إلى رؤية بارت .

٢- تنتمي الشَّفرات إلى النِّظام الثَّقافيِّ، والاجتماعيِّ، فالفرد لا يبدعها ولكن يتعلَّمها داخل النِّظام المندمج فيه .

٣- ليس للشَّفرة دور في تحديد الدِّلالة، بقدر دورها في تنظيم الحياة الاجتماعيَّة وقدرة أبنائها على التَّواصل .

٤- تعيش الشَّفرات جنبًا إلى جنب في الثَّقافات المختلفة؛ إذ لا تكتمل العمليَّة التَّواصليَّة إلَّا بتعدُّدها. وإنَّ عمليَّة التَّواصل متوقِّفة على معرفة الشَّفرات الخاصَّة بكلِّ ثقافة، فيصعب الاتِّصال كلَّما تباعدت الشَّفرات، في حين إذا تعمَّق الوعي بتناغم الشَّفرات، كان الاتِّصال يسيرًا.

٥- عمليَّة التَّواصل في الثَّقافة الواحدة بين أفراد الجماعة لا تتمُّ إلَّا في ضوء تمثُّلهم لأنواع الشَّفرات، فإذا انتقل فرد من ثقافة إلى أخرى، فلا يكفي تعلُّم اللُّغة الطَّبيعيَّة، بل لا بدَّ أن

---

(١) م، ن: ٢٦ .

(٢) السِّيمياء والتأويل: روبرت شولز، ترجمة، سعيد الغانميُّ، المؤسَّسة الدِّينيَّة للدِّراسات والنَّشر، بيروت، ط١، ١٩٩٤م: ١٥.

(٣) يُنظر: القارئ والنَّصُّ العلامة والدِّلالة: ٢٦ .

(٤) البنيويَّة والتَّفكيك تطوُّرات النَّقد الأدبيِّ: ٧٠، والقارئ والنَّصُّ العلامة والدِّلالة: ٢٦.

يستوعب جميع الشَّفرات؛ لأنَّ الشَّفرات مختلفة من ثقافة إلى أخرى من حيث دلالتها مثل شفرة الايماءات، ويرى المنجز أنَّ رولان بارت عندما زار اليابان نظر إليها على أنَّها نصٌّ لا بدَّ أن يُقرأ فكانت اليابان بالنِّسبة إليه محصِّلة الظَّواهر الثَّقافية الدَّالة على هذا النَّصِّ من طرق التَّحيَّة إلى الأزياء إلى تنسيق الزُّهور وطقوس تناول الشَّاي إلى المنتج الفنِّيِّ بكلِّ تجلياته من شعرٍ ورسمٍ وموسيقى ومسرحٍ ... وغيرها .

والحقيقة أنَّ ما ذهب إليه النَّقد أنَّه لا يستطيع شخصٌ قراءةَ نصٍّ ما إلَّا إذا تمثَّل ثقافة ذلك النَّصِّ، أو تعلُّم الشَّفرات ولعلَّ هذا يعطينا دلالة واضحة، كون الشَّفرة لا تحيا إلا في ضوء الممارسة والاندماج في الثَّقافة التي ينتمي إليها الفرد، وهوما ينطوي على نسبة عالية من الصَّحة .

نستنتج من تناول النَّقد لموضوع الشَّفرات أنَّه قد رصدها بالدِّراسة والتَّحليل، فضلًا عن بيان أهمِّيَّة الشَّفرة ليس في اللُّغة والكلام، ولكن في مجال الصَّمت، ممَّا ينبئ عن الدِّلالات المتنوِّعة التي تتجلَّى فيه مما يُحقِّق البعد السِّيميائيِّ.

وفي ضوء ماتقدم نتوصل إلى :

١- الانطلاقة الأولى للنَّقد السِّيميائيِّ عند المنجز النِّسائيِّ، كانت من المنابع المعرفيَّة متمثِّلة بالفلسفيَّة، ممَّا يدلُّ على الوعي المنهجيِّ العلميِّ المنظَّم الذي يطبع النُّصوص النَّقديَّة .

٢- رصد النقد لحظة التَّأسيس للسِّيميائيَّة التي تحقَّقت على يد كلٍّ من سوسير وبيرس، فجاءت دراساتُه مبيِّنةً الفرق بين المصطلحات والمفاهيم الأساسيَّة عندهما.مفضِّلًا توظيف مصطلحات سوسير، والاعتماد على بيرس في مسألة المشار إليه.

٣- بسبب تعدُّد المرجعيَّات السِّيميائيَّة واختلاف المفاهيم، أدَّى إلى تعدُّد الاتِّجاهات السِّيميائيَّة، فضلًا عن تحذيره من الأيديولوجيَّات المتخفِّية وراء هذه المناهج الغربيَّة.

٤- وقف النقد في الدراستين الموسومتين (السيموطيقا في الوعي المعرفي المعاصر) و(السيموطيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد) على أهمِّ اتِّجاهات السِّيميائيَّة متمثِّلة في سيميولوجيا التَّواصل والدِّلالة والثَّقافة، مع التَّركيز على سيميولوجيا الثَّقافة، وعرض أبرز أفكارهم، والارتكاز

على أهمِّ آراءهم وتبني بعضها، فضلًا عن الانتقاد الموجَّه الى الموضوعيَّة التي لا يمكن أن نصل إليها مادام الإنسان هو مبدعها.

٥- أعطى النقد في كتابه القارئ والنص العلامة والدلالة مفهومًا محدَّدًا للشَّفرة، إلَّا أنَّه ارتكز فيها على رولان بارت، ثُمَّ اجترح تقسيمًا للشَّفرات لم يعرض من قبل.

المرتكزات الإجرائيَّة في التَّحليل السِّيميائيِّ:

لما كانت البنيويَّة في دراساتها التَّطبيقيَّة قد اكتفت بالبنية المغلقة للنَّصِّ؛ فإنَّ السِّيميائيَّة – وعلى الرَّغم من ارتكازها عليها– قد رفضت الاكتفاء بها وتجاوزتها إلى البحث عن الدِّلالات المتعدِّدة محاولة تفسيرها بغية الوقوف على المعنى في مداراته الواسعة، وتساوقًا مع هذا العرض يسعى النَّقد إلى قراءة النُّصوص قراءة سيميائيَّة موظفا أدواته الإجرائيَّة في تحليلها، ولا سيَّما إذا علمنا أنَّ « آليَّات العمليَّة السِّيميوطيقيَّة تتلخَّص في تحويل الظَّواهر الطَّبيعيَّة إلى ظواهر ثقافيَّة من خلال إضفاء المعنى عليها »[1]، وسيكون كتاب (القارئ والنَّصِّ العلامة والدِّلالة) للنَّاقدة سيزا قاسم المحطَّة التي سنقف عندها لاشتماله على دراسات تطبيقيَّة مهمَّة في الشِّعر والنَّثر على السواء في ميدان البحث السِّيميائيِّ ومحاولة الكشف عن أهمِّ المرتكزات الإجرائيَّة في التَّحليل السِّيميائيِّ .

إذ وقفت سيزا قاسم عند مقدِّمة القصيدة الجاهليَّة وخاصَّة المقدِّمة الطَّلليَّة متَّخذًا من معلقة امرئ القيس أنموذجًا له محاولًا استنطاقها على وفق الدِّراسة السِّيميائيَّة وتحديدًا اتِّجاه سيميولوجيا الدِّلالة، معلنًا عن أسباب اختياره متمثِّلة في[2]:

١- كون الطَّلل علامة سيميوطيقيَّة مزدوجة الدِّلالة دلالة المكان ودلالة الزَّمان.

٢-محاولة إحياء التُّراث العربيِّ والرَّغبة في تطبيق المنهج السِّيميوطيقيِّ على الشِّعر العربيِّ القديم. ممَّا يُبيِّن لنا الرَّغبة في تحديث المناهج التَّقليديَّة من جهة، ومن جهة أخرى مدى مرونة التُّراث العربيِّ واستيعابه لتلك المناهج الواردة من الغرب .

---

(١) القارئ والنَّصُّ العلامة والدِّلالة: ٦٧ .

(٢) يُنظر: القارئ والنَّصُّ العلامة والدِّلالة: ٥٢

٣-أهميَّة شعر امرئ القيس وثراؤه ودوره في تشكيل المتخيَّل الشِّعريِّ العربيِّ .

ويدلُّ هذا على أنَّ نصَّ امرئ القيس قد استقطب كثيرا من القُرَّاء؛ لأنَّه ينضوي على دلالات متنوِّعة مما يجعله نصًّا قابلًا للقراءة والتَّأويل؛ لأنَّ كلَّ قراءةٍ انتاجٌ للنَّصِّ، فهو نصٌّ ينتج في كلِّ قراءة فضلًا عن مرونته التي تسمح بتطبيق أيِّ منهجٍ عليه؛ لذا كانت هذه القراءة تسعى إلى تفحُّص النَّصِّ متتبعة فيه آليَّات المنهج السِّيميائيِّ وكيفيَّة توظيفها في خدمته .

وعلى وفق ذلك فإنَّ الطَّلل علامة في النَّصِّ الشِّعريِّ لكونه يكتنز بالدِّلالة، لذا جاءت مقاربة النَّقد له في ضوء مرتكزات سيميولوجيا الدِّلالة القائل بها رولان بارت وإن لم يُصرِّح بها.

ومن المعروف أنَّ الدَّال والمدلول لا يرتبطانِ وينتجانِ الدِّلالة للعلامة السِّيميولوجيَّة إلَّا في سياق محدَّدٍ، فالعلامة السِّيميولوجيَّة مرهونة باستعمالها أي ببعدها الوظيفيِّ[١]، وعليه يثبت التحليل أنَّ الطَّلل علامة زمكانيَّة وبيان كيفيَّة تصدُّره القصيدة الجاهليَّة، فهو علامة سيميولوجية شيء مادِّي(عنصر من عناصر الطَّبيعة) يُشير إلى حقائق غير مادِّيَّة، وإنَّه مكان وزمان في الوقت نفسه، علامة زمكانيَّة [٢]، وهو ما يُشكِّل فضاءً، الأمر الذي افضى به إلى وصفه بأنَّه ((النَّمط الأمثل للعلامة الزَّمكانيَّة))[٣]، فتآزُرُ المكانِ مع الزَّمانِ في الطَّلل يُفضي إلى تشكيل العلامة السِّيميوطيقيَّة، وتتولَّد عنه ثنائيَّة متنوِّعة منها: ثنائيَّة الحبِّ للمكان والكراهيَّة للزَّمان و((لا شكَّ أنَّ الطَّلل يجمع بين هذينِ الضِّدَّينِ: حُبِّ المكان الذي يقوم مقام الحبيب، وكراهيَّة الزَّمان الذي فرَّق بين الأحباب وتسبَّب في درس هذه الدِّيار العزيزة على المرء))[٤].

---

(١) يُنظر: السِّيميولوجيا بقراءة رولان بارت: وائل بركات، قسم اللُّغة العربيَّة وآدابها، كلِّيَّة الآداب والعلوم الإنسانيَّة، مجلَّة جامعة دمشق، مج ١٨، ع٢، ٢٠٠٢م: ٦٣ .

(٢) يُنظر: أشكال الزَّمان والمكان في الرِّواية: ٥، والقارئ والنَّصُّ العلامة والدِّلالة: ٥٣ .

(٣) القارئ والنَّصُّ العلامة والدِّلالة: ٥٣ .

(٤) م، ن: ٥٤.

وعليه يُبيِّن التَّحليل السِّيميائيُّ للطَّلل أنَّ الذَّاكرة تُعدُّ ((محورًا هامًّا في إعادة انتاج المكان))[١]، في النَّصِّ الشِّعريِّ؛ لأنَّها تستدعي المكان والزَّمان الغائبينِ إلى صورة المشهد[٢].

وقد ينظر النَّقد إلى الطَّلل بوصفه علامة مكانيَّة فقط إذ يُحيل في معالجته للمكان إلى قراءة مغايرة تتجاوز المكان المادِّيَّ إلى المكان العلاماتيِّ فهو((ليس فضاءً فارغًا ولكنَّه مليءٌ بالكائنات وبالأشياء ... فالأشياء جزء لا يتجزَّأ من المكان وتضفي عليه أبعادًا خاصَّة من الدِّلالات))[٣]، فالمكان الذي نحيا فيه ليس سلبيًّا ولا صامتًا بل يحمل من الدِّلالات التي تتخلَّل الأبعاد والإحداثيَّات والظَّواهر الطَّبيعيَّة ويتمثَّل ذلك في الفنِّ[٤].

ومع التَّلازم الحاصل بين المكان والزَّمان، غير أنَّهما يتمايزانِ في ارتباط كلٍّ منهما مع الإنسان إذ إنَّ ((التَّفاعل الذي يحدث بين البشر والمكان لا يحدث بينهم وبين الزَّمان، فالزَّمان قوَّة متحكِّمة في البشر يسير في مجراه دون أن يقدروا على إيقاف حركته الدَّائبة، كما لا يستطيعون العودة إلى الماضي أو القفز إلى المستقبل))[٥]. أما المكان فينماز عنه أنَّ باستطاعة الإنسان إدراكه والسَّيطرة عليه ومغادرته أو الرَّجوع إليه متى شاء[٦].

إذًا تتناول النَّاقدة الطَّلل بوصفه علامةً سيميوطيقيَّة بالدِّراسة والتَّحليل وتقف على بويطيقيا المكان في معلَّقة امرئ القيس في ضوء طرحها للأسئلة الآتية: كيف يتشكَّل المكان في المعلَّقات الجاهلية؟ ما الأماكن الموجودة في الشِّعر؟ ما دلالاتها ؟ كيف يُبنى الفضاء الشِّعريُّ ؟

إنَّ الإجابة على الأسئلة المتقدِّمة نتوصل إليها عن طريق مناقشة الآراء المعروضة، إذ إنَّ أوَّل ما يتراءى لنا من التَّحليل أعطاء أسبقيَّة للعلامة المكانيَّة على العلامة الزَّمانيَّة، فالأطلال هي المحرِّك الأساس لتشكيل المكان فنِّيًّا عند (الشَّاعر) فمن جهة تُعدُّ أماكن طبيعيَّة كالصَّحراء

(١) دلالات المكان في الشِّعر الفلسطينيِّ المعاصر: ١٥٧ .
(٢) يُنظر: م، ن: ١٥٧ .
(٣) القارئ والنَّصُّ العلامة والدِّلالة: ٤٨.
(٤) يُنظر: م، ن : ٥٠ .
(٥) م، ن: ٣٧ .
(٦) يُنظر: م، ن: ٣٧ .

والجبال والوديان والرِّمال وما بجانبها من نبات وحيوان وطيور وما تزخر به من أشكال وألوان وروائح وأصوات، ومن الواضح أنَّ المرحلة الأولى لتشكيل المكان في الأطلال هو (الواقع)، فهو نقطة الانطلاق الأولى للشَّاعر وعندما تدخل هذه الأماكن في مخيِّلة الشَّاعر ويصوغها صوغًا جديدًا في قصيدته تتحوَّل إلى أماكن شعريَّة[1]، فتتحوَّل ((من خلال مخيلة الشَّاعر وآليات المجاز الشِّعري إلى عالمٍ خاصٍّ عالم غرائبيٍّ))[2]، لذا نرى تشكُّل المكان في النَّصِّ الشِّعريِّ من الواقع أولًا ثُمَّ الخيال ثانيًا لينصهرا معًا ليُكوِّنا المكانَ الجماليَّ .

وحينما ينتقل إلى الأماكن يجد أنَّ لأسماء الأماكن دلالةً معيَّنة في النَّصِّ الشِّعريِّ وهذا ما يُؤكِّد أنَّها ((علامات لغويَّة تنطلق من الاعتباطيَّة إلى القصديَّة أي أنَّها تُصبح ذات قيمة رمزيَّة))[3]، ويقف على أبرز الأماكن في المعلَّقة مثل(دارة جلجل، مأسل) ليصل إلى أنَّ المكان له بعدٌ سيميوطيقيٌّ متجذِّرٌ في الثَّقافة العربيَّة، فالشَّاعر يفرُّ من الزَّمان المتغيِّر ليعوضه بالمكان الثَّابت[4]. فإنَّ استدعاء الشَّاعر للأماكن متأتٍّ من أَّن الطَّلل غير باقٍ والأماكن دائمة باقية[5]، لتتمظهر ثنائيَّة أخرى متمثِّلة بالبقاء والزَّوال، فالعلاقة واضحة بين الذَّاكرة واستدعاء الأماكن وهو ما دعا للوقوف عنده، فأسماء الأماكن علامة نصيَّة تدلُّ على الثَّبات والاستقرار، وفي تكرارها يُشكِّل قوة ضاغطة على الذَّاكرة من أجل استدعائها لما تمتلك من سلطة عليها.

إنَّ الأماكن الموجودة في الإطلال هي الأماكن المعلومة المقرونة بأسماء أعلام فالطَّلل غامضٌ يُمثِّل منتهى المجهول، في حين تُمثِّل الأماكن منتهى المعلوم فهي معروفة ومسمَّاة، ممَّا يعني أنَّ حضور العناصر المكانيَّة من مثل النُّؤي والأثافي ليست كافية للتَّعرُّفِ على المكان وهو

---

(١) يُنظر: القارئ والنَّصُّ العلامة والدِّلالة: ٥٢ .

(٢) القارئ والنَّصُّ العلامة والدِّلالة: ٥٢.

(٣) تحليل الخطاب الشِّعريِّ (استراتيجيَّة التَّناص): ٦٤.

(٤) يُنظر: شعريَّة المحموم /المفجوع/ الموجوع مقاربة سيميولوجيَّة تأويليَّة في ديوان " قصائدٌ محمومةٌ" للشَّاعر خليفة بوجادي، عبد الغني بارة، قسم الُّلغة العربيَّة، كلِّيَّة الآداب والعلوم الاجتماعيَّة، جامعة فرحات عبَّاس- سطيف، أعمال الملتقى الثَّالث السِّيمياء والنَّصِّ الأدبيِّ، منشورات جامعة محمَّد خيضر بسكرة،٢٠٠٤م .

(٥) يُنظر: القارئ والنَّصُّ العلامة والدِّلالة :٩٥.

ما أشار إليه النَّقد موضِّحًا أنَّ الأطلال منتهى المجهول وما يُحيط به منتهى المعلوم مُؤكِّدًا العلميَّة التي تنماز بها الأطلال وتُعطيها بُعدًا سيميولوجيًّا يجعلُ المكانَ علامةً على تأكيد الوجود والاستمرار وشهادةً على الفعل في المكان ومقاومة المحو والتَّلاشي(١).

تستأنف التحليل بعد قراءته للمكان، معالجته السِّيميائيَّة لقراءة الزَّمان في النَّصِّ الشِّعريِّ فيثبت أنَّ للزَّمان آليَّات معيَّنة تكسبه بُعدًا سيميوطيقًا تختلف عن آليَّات المكان، ومثلما عرضت تساؤلات حول كيفيَّة تحقُّق المكان سيميوطيقًا فإنَّه يفعل الشَّيء نفسه في الزَّمان، والسُّؤال هنا كيف يكتسب الزَّمان بُعدًا سيميوطيقيًا؟ تتَّضح لنا الإجابة عن هذا السُّؤال في ضوء إيضاح الفرق بين الزَّمان والمكان؛ ولعلَّه راجع إلى صعوبة إدراك الزَّمان، فلا يمكن السَّيطرة عليه مثل المكان لتولُّد النَّظرة له على أنَّه عدو للإنسان، إذ يرى أنَّ ((الزَّمن يصعب اقتناصه وفهمه وتصوُّره ومن ثَمَّ فالعلامات السِّيميوطيقيَّة الخاصَّة بالزَّمن تتآلف دائمًا مع علامات مكانيَّة فالتَّصوُّر الزَّمنيُّ وحركته ترتبط بالمكان هذا من جانب فنجد في المقدِّمة الطَّلليَّة الزَّوال ملتصقًا بالطَّلل والدَّوام مرتبطًا بالأسماء المكانيَّة التي تستدعي الطَّبيعة))(٢). ممَّا يدلُّ على زمكانيَّة الطَّلل، وعدم الفصل بينهما لأنهما متلازمانِ.

إذًا ينهض التحليل برؤيةٍ فلسفيَّة تقوم على أساس النَّظرة إلى الزَّمان نظرة تشاؤميَّة في الطَّلل الذي يُشكِّل ((العلامة التي تدلُّ على انتصار الزَّمن على الأشياء، فإنَّ من صفاته أنَّه يبلى ويدرس ولا تبقى منه إلَّا معالم غير واضحة يصعب التَّعرُّف عليها))(٣). وحين الانتقال إلى دراسة البُعد السِّيميوطيقيِّ للزَّمان، على اعتبار أنَّ الزَّمان يُشكِّل علامةً فإنَّ الناقدة تقف على صورة وصف اللَّيل خاصَّة؛ لأنَّه يُمثِّل مركز إشعاع لدلالات متنوِّعة، مقدِّمَة تسويغًا لهذا بقولها: ((أودُّ أن اتوقَّف

---

(١) يُنظر:شعريَّة الفضاء في المتخيَّل الشعريِّ الجاهليِّ: حفيظة رواينية، مجلَّة العلوم الاجتماعيَّة،ع٧، ٢٠٠٨م: بحث منشورعلى (الشبكة المعلوماتيَّة).

(٢) القارئ والنَّصُّ العلامة والدِّلالة: ٩٣ .

(٣) م، ن : ٩١.

عند وصف امرئ القيس للّيل في معلقته، وهو من أشهر أبيات الشّعر العربيّ، ويمكن أن نعتبره المُولِّد لسلسة لا متناهيّة من المتخيَّل الشّعريّ حول اللّيل))[1]، متمثِّلًا بقول امرئ القيس[2]:

وليلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ   عليَّ بأَنْوَاعِ الهُمُومِ ليبتَلِــــــي

فاللّيلُ يُمثِّل في ((المخيال الثّقافيّ الجاهليّ سرًا غامضًا وقوّةً رهيبةً تبعث القلق والحيرة عند الإنسان الجاهليّ))[3]، فهو هنا يُمثِّلُ الجانبَ السَّلبيَّ من الزّمن في مقابل النّهار(الصُّبح) الذي يُمثِّل الجانب الإيجابيَّ في خلاص الشّاعر من اللّيل. ومن جهة أخرى يُؤكِّد أنَّ تشبيه الشّاعر للّيل بالموج هو من باب الظّلام، فالظّلام يحمل هواجس الخوف والرُّعب والهموم والأحزان[4]، ويُشير أيضًا إلى أنَّ الشّاعرَ يُحاورُ اللّيلَ ويخاطبُه وكأنَّه شيءٌ ماثلٌ على صدره في ضوء الغرائبيّة والانزياح في الوقوف على الأغراض البلاغيّة متمثِّلة في التّشبيه والاستعارة والتّشخيص. فاللّيل (عنصر طبيعيٌّ) أي فترة زمنيَّة، أمّا في النّصِّ فقد تحوَّل إلى شيءٍ آخر بفعل الثّقافة التي ينتمي إليها الشّاعر.

إذًا اللّيل يُحيل إلى مدلولينِ:

اللّيل= المدلول١ = (واقعيٌّ) المدَّة الزّمنيّة المتداولة في الواقع.

اللّيل = المدلول٢ = (إيحائيٌّ) الخوف، الهموم، الأحزان .(اللانتهاء)

وهذا يُؤكِّد أنَّ اللّيل علامةٌ رمزيَّة اكتسبت ماهيتها عندما دلَّت على معنى لا يرتبط بتداوليتها المعروفة، إذ لا يُصبح الشَّيء علامة إلّا عندما يقوم بتصوير شيءٍ آخر، فأصبح يدلُّ على الزّمن النَّفسيّ عند الشّاعر.

---

(١)القارئ والنَّصُّ العلامة والدِّلالة: ٨٣ .

(٢) الدِّيوان: ١٨.

(٣) جماليَّات التَّحليل الثَّقافيِّ الشّعر الجاهليِّ أنموذجًا: يوسف عليمات، منشورات المؤسَّسة العربيَّة، بيروت، ٢٠٠٤م: ٢١١ .

(٤) يُنظر: القارئ والنَّصُّ العلامة والدِّلالة: ٨٣ .

ويستند التَّحليل إلى مرتكز أساسيٍّ من مرتكزات البنيويَّة ألا وهي الثُّنائيَّات إذ بتآزرها يُؤدِّي إلى سلسلة لا متناهية من الدِّلالات، فالطَّلل يجمع بين ثنائيَّات متنوِّعة نُوضِّحها وفقًا لما جاء فيه: (الإنسانيُّ/ الطَّبيعيُّ، الوجود/ العدم، الحضور/ الغياب، السَّعادة/ الشَّقاء، الحياة/ الموت، التَّذكُّر/ النِّسيان، محيط الماضي/ محيط الحاضر، السُّكون/الحركة)[1]، فينتج عن هذه الثُّنائيَّات ثنائيَّة مهمَّة مهيمنة هي الحضور والغياب إذ إنَّ ((المقدِّمة الطَّلليَّة مبنيَّة على هذه الثُّنائيَّة))[2]. ممَّا يعني أنَّ النَّاقدة اتَّكأت في تحليلها السِّيميولوجي الإجرائيِّ على الثُّنائيَّات البنيويَّة .

ويقف التَّحليل على بيان بنية المكان في ضوء الوقوف على علاقات نصِّيَّة متمثِّلة بالتَّضاد فالشَّاعر قد ((شطر فضاء القصيدة إلى محيطينِ متضادَّينِ متساويِّينِ، محيط الماضي الذي يرتبط بالحياة الجماعيَّة في دفء المألوف والحبِّ والسَّعادة، ومحيط الحاضر الذي يقذف بالشَّاعر المتوحِّد في غياهب الصَّحراء))[3]. ويُوضِّح النَّصَّ أنَّ المحيط الأوَّل تحكمه ثنائيَّة الضَّوء والظَّلام، لكن حتَّى الظَّلام يتحوَّل إلى نور في وجه الحبيبة[4] بقوله[5]:

تُضِيءُ الظَّلامَ بالعِشَاءِ كَأنَّها — مَنَارَةُ مَمْسَى راهبٍ مُتبَتِّلِ

على عكس المحيط الثَّاني محيط الحاضر فيضعه الشَّاعر تحت لواء اللَّيل بكلِّ ما يحمل من دلالات[6] بقوله[7]:

ولَيْلٍ كَمَوجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ — عَليَّ بأَنْواعِ الهُمُومِ لِيَبْتَلِي

---

(١) يُنظر: القارئ والنَّصُّ العلامة والدِّلالة: ٥٣ .

(٢) القارئ والنَّصُّ العلامة والدِّلالة : ٦٠ .

(٣) م، ن: ٥٨.

(٤) يُنظر: ٥٩ .

(٥) الدِّيوان: ١٧.

(٦) يُنظر: م، ن: ٥٩ .

(٧) الدِّيوان: ١٨ .

إنَّ الدّلالتينِ التَّقريريَّة التَّحديديَّة والإيحائيَّة التَّضمينيَّة(١) تتوافرانِ في النُّصوص الأدبيَّة لما تُحقّقه من جماليَّة، وفي النَّصِّ الشِّعريِّ الجاهليِّ تحديدًا يمتلك الطَّلل بُعدًا علاماتيًّا زاخرًا بالدِّلالات، حيث تفضي كلُّ دلالة بنا إلى أخرى فتتوالد الدِّلالات وتتناسل، ووفقًا لذلك فالنَّصُّ يعالج فكرة الاكتناز الدِّلاليِّ للطَّلل استنادًا إلى مفهوم السيميوزيس الذي قال به بيرس مثل: دلالة الذِّكرى، دلالة الحنين، دلالة الغموض وصعوبة التَّعرُّف على الطَّلل، دلالة الحبِّ المفقود، دلالة الحزن(٢)، علمًا أنَّ هذه الدِّلالات قد رُصدَتْ من خلال المكان في الطَّلل.

وإنَّ الذي يُفسِّر انطلاقَ التَّحليل السِّيميولوجي في النَّقد من المكان وليس من الزَّمان مستشهدًا بقولٍ من التُّراث العربيِّ الذي يُؤكِّد ((أنَّ البشر أجمعين يعشقونَ أوطانهم بينما يكرهونَ الزَّمان لما يأتي عليهم به من مكاره ومصائب وشيخوخة وفناء))(٣)، فيبوح الزَّمان في الطَّلل بدلالات خاصَّة تتمثَّل في الحنين إلى الماضي والإحساس بالمأساويَّة، دلالة البقاء، دلالة الاستمرار، دلالة الزَّوال(٤)، ومن الدِّلالات الأخرى دلالة الحزن الذي ((يغمر الشَّاعر ويُهيِّج الشُّجون والأشواق))(٥)، ودلالة الفراق.

نستنتج من هذا كلِّه أنَّ الطَّلل لا يتوقَّف عند دلالة معيَّنة بل كلُّ دلالة تُؤدِّي إلى أخرى وهو ما سجَّله النَّقد في دراسته التَّطبيقيَّة، ولما كانت هذه الدِّلالات منبثقة عن الزَّمان في الطَّلل فإنَّه ينظر إليه على أنَّه علامة في النَّصِّ الشِّعريِّ قد تحوَّل من الطَّبيعيِّ إلى الثَّقافيِّ.

وإنَّ حضور المستويينِ المحوريَّينِ (المركب والنِّظام) في النِّظام اللُّغويِّ ضمن الأنظمة الدِّلاليَّة يُعدُّ من الأمور المهمِّة والضَّروريَّة ولا سبيل للاستغناء عنها في النُّصوص(٦)، فهما

---

(١) يُنظر: السِّيميولوجيا بقراءة رولان بارت: ٦٥ .

(٢) يُنظر: القارئ والنَّصُّ العلامة والدِّلالة: ٥٣– ٥٥.

(٣) م، ن : ٥٣ – ٥٥.

(٤) يُنظر: م، ن: ٥٣ – ٥٥.

(٥) القارئ والنَّصُّ العلامة والدِّلالة: ٩١.

(٦) يُنظر: السِّيميولوجيا بقراءة رولان بارت: ٦٤.

يُشكِّلانِ صعيدي اللُّغة[١]، لذا فيحتلُّ المستوى التَّركيبيُّ ضمن نظام النَّصِّ الشِّعريِّ أهمِّيَّة كبيرة في التَّحليل السِّيميوطيقيِّ ويتعرَّض له النَّصُّ في ضوء الوقوف على البُعد الآنيِّ الزَّمنيِّ المتمثِّل في البنى اللُّغويَّة في مُعلَّقة امرئ القيس فهي تبدأ بأسلوب إنشائيٍّ. ويستشهد بقول امرئ القيس[٢]:

قِفَا نَبْكِ من ذِكْرَى حَبِيبٍ ومَنْزِلِ بسِقطِ اللِّوى بينَ الدَّخول فحَوْملِ

ويُعضِّدُ فكرتَه بأقوال اللُّغويِّينَ والبلاغيِّين في أنَّ هذا الأسلوب يُعبِّرُ عن ((موقف المتكلِّم في لحظة التَّخاطب، فالفارقُ الذي يُميِّزُ بين الأسلوب الخبريِّ والأسلوب الإنشائيِّ هو أنَّ الخبريَّ يُقدِّمُ خطابًا عن الظَّواهر نفسها، أمَّا الإنشائيُّ فإنَّه يقدّمُ خطابًا عمَّا يختلجُ في نفس منشئ الخطاب))[٣]، ممَّا يستدعي المشاركةَ والتَّواصلَ من المتلقِّي؛ لأنَّ ((الموقف الحواريَّ يضعُ المتكلِّمَ والمخاطبَ وجهًا لوجه في لحظة آنيَّة))[٤]، ويُحلِّلُ الأفعالَ في مقدِّمة المعلَّقة فيجدُهَا في صيغة المضارع مثل (نبك، يعف، ترى) ممَّا يُؤكِّد البُعد الآنيَّ الحواريَّ[٥] .

هذا ما يخصُّ مقدَّمة امرئ القيس، وفيما يتعلَّق بمطالعَ المُعلَّقات الأُخر فتذهبُ النَّاقدة إلى رصد الأساليب المهيمنة، فيجد أنَّ مطلع معلَّقة زهير بن أبي سلمى (استفهام) ومطلع معلقة عنترة بن شدَّاد (استفهام) ومطلع معلقة عمرو بن كلثوم (فعل أمر)، ومطلع معلقة الأعشى (فعل أمر)، ومطلع معلقة النَّابغة الذُّبيانيِّ (نداء) ومطلع معلقة عبيد بن الأبرص الأسديِّ (استفهام) على التَّوالي[٦]:

مُعلَّقة زهير بن أبي سلمى مطلعها (استفهام)[٧]:

---

(١) يُنظر: مبادئ في علم الأدلَّة: ١٣١.

(٢) ديوانه: تح: محمَّد أبو الفضل إبراهيم، منشورات دار المعارف، القاهرة، ط٥: ٨.

(٣) القارئ والنَّصُّ العلامة والدِّلالة: ٩٤ .

(٤) م، ن : ٩٥ .

(٥) يُنظر: م، ن: ٩٥ .

(٦) يُنظر: م، ن: ٩٥ .

(٧) شرح المعلَّقات العشر، الحسين بن أحمد الزَّوزنيُّ، منشورات دار مكتبة، الحياة، بيروت– لبنان، ١٩٨٣م: ١٣٣.

أمِنْ أُمِّ أوْفَى دِمْنَةٌ لمْ تَكَلَّمِ بحَوْمانَةِ الدَّرَّاجِ فالمُتَثَــلَّمِ

مُعلَّقة عنترة (استفهام)[1]:

هلْ غادرَ الشُّعراءُ منْ متردَّمِ؟ أم هلْ عرفتَ الدَّارَ بَعدَ تَوَهُّمِ؟

معلَّقة عمرو (فعل أمر)[2]:

أَلاَ هُبِّي بِصَحْنِكِ فَاصْبَحِيْنَا وَلاَ تُبْقِي خُمُوْرَ الأَنْدَرِيْنَـا

مُعلَّقة الأعشى (فعل أمر)[3]:

ودِّعْ هُرَيْرَةَ إنَّ الرَّكْبَ مُرْتَحِلُ وهَلْ تُطِيقُ وَداعاً أيُّها الرَّجُلُ؟

مُعلَّقة النَّابغة (نداء)[4]:

يَا دَارَ مَيَّةَ بالعَلْيَاءِ فالسَّنَدِ أَقْوَتْ وطَالَ عَلَيْهَا سالِفُ الأَمَدِ

معلَّقة عبيد بن الأبرص (استفهام)[5]:

أَقْفَرَ مِنْ أَهْلِهِ مَلْحُوبُ فالقُطَبِيَّاتُ فالذَّنُوبُ

وتعترف النَّاقدة بأنَّها لا تنوي رصدَ شيوع هذه الأساليب وإنَّما لفت النَّظر إلى مسألة مهمِّة قد شكَّلت ظاهرةً بقولها: ((لم نحاول بالطَّبع رصدَ سيادة الأسلوب الإنشائيِّ في مطالع القصائد الجاهليَّة، ولكنَّنا أردنا لفت النَّظر إلى ظاهرة نراها على قدر كبير من الأهمِّيَّة))[6]، وتنقسم الأساليب اللُّغويَّة إلى أساليب إنشائيَّة وخبريَّة، وحينما نذهب إلى التَّناول النَّقديِّ للمستويات نرى

---

(١) م، ن: ٢٣٤ .

(٢) م، ن: ٢٠٠.

(٣) شرح المُعلَّقات العشر: ٣١٤ .

(٤) م، ن: ٢٩٢ .

(٥) م، ن: ٣٣٠.

(٦) القارئ والنَّصُّ العلامة والدِّلالة: ٩٥ .

بحسب قوله: ((الخبريُّ يُقدِّم خطابًا عن الظَّواهر نفسها، أمَّا الإنشائيُّ فإنَّه يُقدِّم خطابًا عمَّا يختلج في نفس منشئ الخطاب))[1]، ولعلَّ النَّقد استطاع أن يقرأ مطالع القصائد في ضوء التَّعرُّض إلى فواتح السُّور القرآنيَّة، مشيرًا إلى تفوُّق الأسلوب الإنشائيِّ على الخبريِّ ممَّا يُؤكِّد البُعد الآنيَّ للمقدِّمة الطَّلليَّة الذي يُعبِّر عن موقف الشَّاعر في لحظة المخاطبة فضلًا عن الصِّيغة الحواريَّة[2]، وبعد الرَّصد للأساليب في مطالع المُعلَّقات، يلتفت إلى سيادة هذه الأساليب في القرآن الكريم التي توصَّل إليها الدَّارسون ليتوصَّل إلى ((أنَّ تجربة الشِّعر الغنائيِّ قريبة من التَّجربة الدِّينيَّة ممَّا يكتنفها من تلاحم بين نفس الشَّاعر ونفس المتلقِّي الذي يتقمَّص روح الشَّاعر))[3]، وهو ما يُجسِّد البعد الآنيَّ للنُّصوص الشِّعريَّة، إنَّ هذه الفاتحة النَّصِّيَّة كما يُعبَّر عنها ((تتمتَّع بوسائل تُثير انتباه القارئ وتجعله متيقِّظًا طيلة القراءة))[4]. وممَّا يعضد من صفة الآنيَّة كبُعدٍ زمنيٍّ سيميوطيقيٍّ متحقِّقٍ في الشِّعر أنَّ كلَّ قراءة للشِّعر فعلٌ لحظيٌّ وقتيٌّ[5]، أي تتجدَّد قراءته، فمثلما يُقرَأ القرآن ويتجدَّد في كلِّ لحظة، كذلك الشِّعر الجاهلي، ومن الملاحظ أنَّ الناقدة في تحليلها لم تأت بشيء جديد، فمسألة الآنية قدتعرض لها النقاد مسبقًا.

ويرصد النَّقد الإيقاع الحركيَّ في ضوء طرحه لثنائيَّة (الحركة/ السُّكون) التي تتضح من البنية المكانيَّة في نصِّ معلَّقة امرئ القيس إذ يُقسِّم اللَّوحات وفقًا لهذه الثُّنائيَّة فيجد[6]:

- لوحة الطَّلل: إيقاع سكونيٌّ .
- لوحة الغزل: إيقاع بطئٌ .
- لوحة الصَّيد: إيقاع سريع .

---

(١) م، ن: ٩٤ .

(٢) يُنظر: القارئ والنَّصُّ العلامة والدِّلالة:٩٥ .

(٣) القارئ والنَّصُّ العلامة والدِّلالة: ٩٩ .

(٤) سيميائيَّة الخطاب الشِّعريِّ في ديوان(مقام البوح) للشَّاعر عبد الله العشي: شادية شقروش، منشورات عالم الكتب الحديث، الأردن، ط١، ١٤٣١هـ- ٢٠١٠ م: ٧٥.

(٥) يُنظر: القارئ والنَّصُّ العلامة والدِّلالة: ٩٩ .

(٦) م، ن: ٦٠- ٦١ .

وتذهب إلى أنَّ ((المقدِّمة الطَّلليَّة تتميَّز بالسُّكون حيث الشَّاعر يقف أمام الطَّلل ويتأمَّله في موقف مشحونٍ بالشَّجن والتَّذكُّر))[١]، فالوقوف على الطَّلل يستدعي البقاء في المكان لهذا نجد تركيز التَّحليل على المكان في الطَّلل الذي يمنحه السُّكونيَّة .

وفي لوحة الغزل يتحرَّك الإيقاع بشكلٍ بطيء فـ((الحركة فيه بطيئة رخوة فالمكان هنا محدود بحدود الحيِّ وسياجاته ومرهون بإيقاع الحياة اليوميَّة... لذلك نجد أنَّ الحركة في هذا القسم من القصيدة لا يجاوز حدود الحيِّ))[٢]، والملاحظ هنا في هذه اللَّوحة التَّركيز على العلاقات الاجتماعيَّة بحدِّ ذاتها، وعدم وضوح المكان ومن ثُمَّ يصبح المكان محدودًا قياسًا لما نراه في لوحة الطَّلَلِ.

ويُعضِّد التَّحليل من فكرة البطء في الحركة هو توظيف البنيات النَّحويَّة المهيمنة في هذه اللَّوحة والقائمة أساسًا على الوصف، والوصف هو أسلوب يفرض السُّكون إذ يستند على الجمل الأسميَّة[٣]، مما يعني تضافر المستويَّينَ النَّحويِّ والإيقاعيِّ في التَّوصُّل إلى الدِّلالة .

وفي القسم الثَّالث يتصاعد الإيقاع بشكلٍ ملفتٍ للنَّظر ((فإنَّنا ننتقل نقلة نوعيَّة في القسم الثَّالث من المعلَّقة، حيث يرمي بنا الشَّاعر في خضم حياة الصَّحراء. فهنا تتحوَّل الأشياء ويسرع الإيقاع))[٤]، إذًا يسرع الإيقاع في هذه اللوحة، فكلُّ شيء يُوحي بالحركة (الرِّيح، الفرس ...)، كما في قول الشَّاعر[٥]:

مِكَرٍّ مفرٍّ مُقْبلٍ مُدْبِرٍ مَعًــــا   كجلمودِ صخْرٍ حطَّه السَّيلَ مِنِ عَلِ

---

(١) م، ن: ٦٠ .

(٢) القارئ والنَّصُّ العلامة والدِّلالة: ٦٠ .

(٣) يُنظر: م ، ن: ٦٠ .

(٤) م، ن: ٦٠ .

(٥) الدِّيوان: ١٩.

وينتهي التَّحليلُ مشيرًا إلى أنَّ التَّقسيم الثُّلاثيَّ للقصيدة يعتمدُ على تصاعدٍ كمِّيٍّ ونوعيٍّ للحركة من بطيءٍ إلى معتدلٍ إلى سريعٍ[١].

نستخلص من هذا أنَّ النَّقد في تحليله قد انطلق من المكان وخاصَّة الثُّنائيَّة التي يُشكِّلها متمثِّلة في (السُّكون/ الحركة)، ممَّا يُؤكِّد أنَّها تُشكِّل علامةً دالَّة على التَّصوير الحركيِّ المُتدِّرج .

سيميولوجيا الثَّقافة:

بعد الانتهاء من قراءة الشِّعر الجاهليِّ قراءة في ضوء مرتكزات سيميولوجيا الدِّلالة، ينتقل التحليل متعرِّضًا إلى سيميوطيقا الثَّقافة، فأهمِّيَّة العلامة لا تأتي من شحنها بشحنة ثقافيَّة فقط، بل بتحوِّلها من عنصر طبيعيٍّ إلى علامة دالة، ولا يتمُّ هذا إلَّا في ضوء الثَّقافة؛ لأنَّها تُعطي للعلامات هويتها وتجعل لها دلالة مغايرة لما متعارف عليه، فالثَّقافة هي الإطار السِّيميائيُّ لإنتاج النُّصوص وإعطاء الدِّلالة للعلامات[٢]، إذ ((يمكن القول إنَّ من آليَّات الثَّقافة الأساسيَّة تحويل الأشياء الطَّبيعيَّة إلى ظواهر سيميوطيقيَّة، ولكلِّ ثقافةٍ نظامها السِّيميوطيقيِّ الخاصِّ تُحدِّد نفسها من خلاله كما تحكم على الآخر))[٣]، إذًا لكلِّ نصٍّ ثقافته .

والسُّؤال المطروح هنا كيف تحوَّل الشَّيءُ المادِّيُّ الطَّبيعيُّ إلى علامة ثقافيَّة؟ والإجابة على هذا السُّؤال تتمُّ في ضوء مناقشة الآراء التي عرضها النَّقد. فهنالك إذًا تحوُّل من الطَّبيعيِّ إلى الثَّقافيِّ إلى الخطابيِّ[٤]، ولكن كيف تمَّ هذا التَّحوُّل؟ بدءًا يمكن القول – كما وضَّحنا آنفًا– إنَّ التَّحليل السِّيميولوجي للشِّعر العربيِّ انطلق من التَّحليل البنائيِّ المحايث كمرحلة أولى، بمعنى

(١) يُنظر: القارئ والنَّصُّ العلامة والدِّلالة: ٦١ .

(٢) يُنظر: سيميوطيقا الأطلال انسياق الثَّقافة في الخطاب الشِّعريِّ: إسماعيل إبراهيم البرزنجيِّ، مجلَّة جامعة تكريت للعلوم، مج ٢٠، ع ٣، آذار، ٢٠١٣م: ٥٣.

(٣) القارئ والنَّصُّ العلامة والدِّلالة: ١٧ .

(٤) يُنظر: سيميوطيقا الأطلال انسياق الثَّقافة في الخطاب الشِّعريِّ: ٥٣.

النَّظر إلى النَّصِّ على أنَّه بنية لغويَّة مغلقة، إذ بدأ بالأطلالِ كمكان أي بتناول دلالته المكانيَّة، على اعتبار أنَّ النَّصَّ يحكمه مبدأ الثُّنائيَّات فيرصد الثُّنائيَّات المتمظهرة فيه متمثِّلة في: الإنسانيِّ والطَّبيعيِّ، الوجود والعدم، الحضور والغياب، السَّعادة والشَّقاء، الحياة والموت، معلنًا عن الثُّنائيَّة المهيمنة في النَّصِّ ألا وهي ثنائيَّة (الحضور والغياب)[١].

ولعلَّ التَّفسير الذي قدَّم يُمثِّل الأساس في فهم دلالة هذه الأسماء المذكورة في المقدَّمة الطَّلليَّة التي تُعدُّ علامة سيميائيَّة على الثَّبات في مقابل التَّغيير الذي يلحق به جرَّاء الزَّمان، ويستشهد بقول امرئ القيس[٢]:

ألا رُبَّ يومٍ لَكَ مِنْهُنَّ صَالِحٍ   ولا سِيَّمَا يَــومٍ بِدارَةِ جُلْجُلِ

ويرى أنَّ هذا الموضع ((يرتبط في حياة الشَّاعر بمغامرة خاصَّة))[٣]، والواضح من النَّصِّ أنَّ هذا اليوم هو يوم خاصٌّ بالشَّاعر، ولم يجرِ أيَّ اتِّفاقٍ ثقافيٍّ عليه في الواقع، وإنَّما خلقه الشَّاعر بواسطة المخيَّلة الشِّعريَّة وأضافه إلى خطابه وأعطاه دلالة معيَّنة وفقًا للمفاهيم الثَّقافيَّة التي تأثَّر بها بطريقة غير مباشرة[٤].

إنَّ البعد الثَّقافيَّ يطفو على السَّطح عند محاولة قراءة البنى المكانيَّة؛ لأنَّها أكثر التصاقًا بعناصر الهويَّة الثَّقافيَّة وبالقيم التي تُمثِّل في النُّصوص أنساقًا ثقافيَّة متميِّزة[٥]؛ لأنَّ ((المكان في الأعمال الإبداعيَّة ليس مجرد الإحداثيَّات أو الكائنات أو النبات والجماد الذي يحتلُّ حيّزًا في هذا المكان ولكنَّه يتميَّز بالحركة أو غياب الحركة التي تقع فيه))[٦]، ممَّا يدلُّ دلالة واضحة على حضور المرجع في النَّصِّ وهو ما تُؤكِّد عليه السِّيميوطيقيا.

---

(١) يُنظر: القارئ والنَّصُّ العلامة والدِّلالة:٥٣.

(٢) الدِّيوان: ١٠ .

(٣) القارئ والنَّصُّ العلامة والدِّلالة: ٥٧.

(٤) يُنظر: سيميوطيقا الأطلال انسياق الثَّقافة في الخطاب الشِّعريِّ: ٥٨ .

(٥) يُنظر: دلالات المكان في الشِّعر الفلسطينيِّ المعاصر أطروحة دكتوراه: ٩٥ .

(٦) م، ن: ٦٠ .

وأمَّا ما يخصُّ الأبعاد الجماليَّة فالدِّراسة الإجرائيَّة تُشير إلى أنَّ الطَّلل له بُعدٌ جماليٌّ تمثَّل في إحدى مقولات الجمال ألا وهي مقولة المأساويُّ نتيجة لما يستحضره من صور مأساويَّة لرحيل الأحبَّة والشُّعور بالاغتراب[١]، مُؤكِّدًا أنَّ ((المقدِّمة الطَّلليَّة لها دلالة غاية في الأهمِّيَّة، فهي العلامة الفارقة التي تضع الشِّعر العربيَّ تحت ظلِّ الإحساس المأساويِّ بالزَّمن))[٢]، والجدير بالذكر أنَّ توظيف المأساويَّ في النَّصِّ الشِّعريِّ يُعدُّ كمضمونٍ فنِّيٍّ وليس المأساة التي تتَّخذ شكلًا معيَّنًا أدبيًّا إذ إنَّ المأساة كشكلٍ أدبيٍّ قد انتهى في الكتابات الملحميَّة والفنون الدِّراميَّة، ولكنَّ المضمون المأساويَّ لا زال مستمرًّا في الفنون التي تتحدَّث عن هموم الإنسان ومشاكله الكونيَّة[٣]، وهنا تجلَّى واضحًا في المقدِّمة الطَّلليَّة عدم الاكتفاء بالشَّكل وإنَّما راح يبحث في المضمون للوصول إلى الدِّلالة. وأمَّا حينما ينتقل التَّحليل إلى المستوى البلاغيِّ فإنَّه يبلور فكرته استنادًا إلى آراء النُّقَّاد العرب، ويُوضِّح التَّشبيه فإنَّه يعمد إلى الاستشهاد بآراء النُّقَّاد أمثال الأصمعيِّ ممَّا يدلُّ على المزاوجة بين التُّراث والمعاصرة فضلا عن عدم الاستغناء عن الآراء القديمة إذ يستوقفه في هذا المضمار تشبيه الطَّلل بالكتابة في قول امرئ القيس[٤]:

لِمَنْ طَلَلٌ أَبْصَرْتُه فَشَجاني   كخَطِّ زَبُورٍ فِي عَسِيبِ يَمانِ

ليتوصَّل إلى أنَّ الأصمعيَّ يريد من التَّشبيه دلالة الغموض وصعوبة القراءة[٥]، إلَّا أنَّه لم يتوقَّف – في تحليله– عند رأي الأصمعيِّ، متعمِّقًا في التَّفسير ولكنَّه يضيف ((هل لنا أن نُعمِّق تفسير الأصمعيِّ ونذهب إلى أنَّ الغموض لا يأتي فقط من صعوبة فكِّ شفرة الحروف المكتوبة، ولكن أيضًا من التَّوصُّل إلى معنى النَّصِّ نفسه؟ فالكلمات لها أكثر من دلالة بل قد يكون للكلام

---

(١) يُنظر: الاتِّجاه الجماليُّ في الدِّراسات النَّقديَّة العربيَّة المعاصرة الشِّعر أنموذجًا،(رسالة ماجستير) هديل محمود حسن، قسم اللُّغة العربيَّة، كلِّيَّة الآداب والعلوم الإنسانيَّة، جامعة البعث، سوريَّة، ٢٠٠٩–٢٠١٠م: ١٧٦.

(٢) القارئ والنَّصُّ العلامة والدِّلالة: ٩٠ .

(٣) يُنظر: بنية الخطاب المأساويِّ في رواية التِّسعيِّنات الجزائريَّة (الطَّاهر وطار، واسيني الأعرج، أحلام مستغانمي)، (أطروحة دكتوراه)، محمَّد الأمين بحري، كلِّيَّة الآداب، قسم اللُّغة العربيَّة، جامعة الفقيد الحاج لخضر– باتنة، الجزائر، ٢٠٠٨ – ٢٠٠٩م: المقدِّمة.

(٤) الدِّيوان: ٨٥ .

(٥) يُنظر: القارئ والنَّصُّ العلامة والدِّلالة: ٥٥ .

ظاهر وباطن كما هو الحال بالنِّسبة للنُّصوص المقدَّسة والنُّصوص الشِّعريَّة))[١]، إذ تتغيَّرُ ملامح المكان عند العودة إليه ويكون التَّعرُّف على الطَّلل صعبًا؛ لأنَّه غامضٌ ممَّا يُؤدِّي إلى صعوبة القراءة[٢].

ويبدو لنا أنَّ أقرب التَّفسيرات في تشبيه الطَّلل بالكتابة في النَّصِّ الشِّعريِّ هو من باب البقاء مما يعكس جدليَّة (المحو/ البقاء)؛ لأنَّ الكتابة فعلٌ يقاوم المحو، فعلٌ يدلُّ على الوجود الإنسانيِّ لا الطَّبيعيِّ.

وممَّا سبق نستخلص أنَّ للزّمان بُعْدًا سيميوطيقيًّا في ضوء إضفاء الدِّلالات المتنوِّعة عليه من نفسيَّة وثقافيَّة[٣]. ونستنتج من ذلك أنَّ الوقوف على العلامة متمثِّلة بـ(الطَّلل)، تنتج عن تفاعل الدَّالِّ والمدلول والمرجع ليثبت التَّحليل أنَّ له دلالات متنوِّعة تنبثق منه، فكلُّ علامة تؤدِّي إلى أخرى، بمعنى أنَّ العلامة دائمة التحوُّل وليست ثابتة وهو ما يُؤكِّد أنَّ التَّحليل المتَّبع في هذا المسار قد نحى منحى بيرس في مفهومه للتَّدليل، فالطَّلل علامة سيميائيَّة شعريَّة تنفتح دلاليًّا لتحتضن تحوُّلات الدِّلالة، فضلًا عن بيان أهمِّيَّة ما للزَّمان والمكان من أبعاد سيميائيَّة يمكن أن نفصلَ بينهما وندرسهما دراسةً علميَّة، بعد أَن كانت الدِّراسات لا تستطيع الفصل بينهما، على أنَّ الثَّقافة هي المموِّل الأوَّل للطَّلل بالمعاني متعدِّدة، ممَّا يُنبئ عن أنَّ الطَّلل قد أسهم في تشكيل (الفضاء الشِّعريِّ)، إلَّا أنَّ الثَّقافة – كما يرى النَّقد– لها الدَّور الأمثل في شحن العلامات الطَّبيعيَّة وتحويلها إلى علامات ثقافيَّة، ولا يفوتنا التَّنبيه هنا إلى أنَّ النَّقد في تحليله اعتمد على الاتِّجاهات السِّيميائيَّة فهناك ملمح بارز يُشير إلى تحرُّك الإجراء في سيمياء الدِّلالة وسيمياء الثَّقافة، وعليه فإنَّ المقاربة السِّيميولوجية للمقدَّمة الطَّلليَّة تندرج ضمن المقاربات الحديثة وتنضوي تحت لوائها.

---

(١) م، ن: ٥٥ .

(٢) يُنظر: القارئ والنَّصُّ العلامة والدِّلالة : ٥٤.

(٣) يُنظر: م، ن: ٩٨– ٩٩.

النَّصُّ الموازي:

يعترف النُّقَّاد العرب[١] بأنَّ ظهور التَّناص في الخطاب النَّقديِّ العربيِّ كان على يد النَّاقدة المصريَّة سيزا قاسم في دراستها الموسومة (المفارقة في القصِّ العربيِّ المعاصر) الذي تحدَّثت فيه عن التَّضمين كمقابل للمتعاليات النَّصِّيَّة عند جينيت[٢]، وفي الوقت الذي جاء جيرار جينيت بمصطلح التَّعالي النَّصِّيِّ الذي يعني عنده كلّ ما يجعل نصًّا يتعلَّق مع النُّصوص الأخرى بشكلٍ مباشر أو ضمنيٍّ .[٣]

ويُفضِّل النَّقد تسمية النَّصِّ المحيط بالنَّصِّ الأصل[٤]، بـ(النَّصِّ الموازي)، ويتصدَّى لبيان مفهومه وطبيعته في ضوء عرضه للسُّؤال الآتي: لماذا يتولَّد النَّصُّ الموازي؟

بدءًا يُشير النَّقد إلى أنَّ التَّواصلَ اللُّغويَّ محاطٌ بصعوباتٍ متعدِّدة لأسباب تعود إلى اختلاف اللُّغات واللَّهجات وأنظمة العلامات، والعلامة الواحدة قد تحمل أكثر من دلالة، وقد يكون النَّصُّ مُلَغَّزًا مُلتَبِسًا يصعب الوصول إلى مغزاه، ولعلَّ هذه الأسباب تُحوِّل بين القارئ والنَّصِّ لذا استُحدثَت وسائل تنتمي إلى علوم مختلفة يقع على عاتقها فكَّ ألغازها، وهي تتكفَّلُ بنقلِ النُّصوص من لغة إلى أخرى وهو ما يصطلح عليه بعلم التَّرجمة، أو تفسير النُّصوص الدِّينيَّة ومختلف

---

(١) يُنظر: شعريَّة الخطاب السَّرديِّ دراسة، محمَّد عزام، منشورات اتِّحاد الكُتَّاب العرب، دمشق ٢٠٠٥م: ١١٥.

(٢) يُنظر: انفتاح النَّصِّ الرُّوائيِّ النَّصُّ والسِّياق،سعيد يقطين،الدَّار البيضاء،المغرب،ط٢٠٠١،٢م:٩٦-٩٨.

(٣) يُنظر: عتبات جيرار جينيت من النَّصِّ الى التَّناص: عبد الحق بلعابد، تقديم، سعيد يقطين، منشورات الاختلاف– الجزائر، الدَّار العربيَّة للعلوم ناشرون– بيروت، ط١، ١٤٢٩هـ– ٢٠٠٨م: ٢٦.

(٤) يجدر بنا أن نشير إلى أنَّ للمناص مصطلحات متعدِّدة ومنها (النَّصُّ المحيط، الملحقات، النَّصُّ المصاحب، النَّصُّ الموازي وهو الموظَّف من قبل النَّقد المعاصر في كتاب القارئ والنَّصِّ العلامة والدِّلالة) ولعلَّ هذا عائد الى اختلاف التَّرجمة عند النُّقَّاد العرب.

مظاهر الحياة الإنسانيَّة وهو ما يُطلق عليه بعلم التَّفسير، أو علوم الشُّروح الخاصَّة بالنَّصِّ الأدبيِّ[1].

ويبدو أنَّ هذه الرُّؤية النَّقديَّة عندما وضَّحت معاني التَّرجمة والتَّفسير والشَّرح، والوقوف على الاختلاف بين المعاني إنَّما كان الغرض منه هو التَّوسُّع في مفهوم النَّصِّ، فكلُّ ممارسة – طبقًا لذلك– من هذه الممارسات تُشكِّل نصًّا مُولَّدًا عن النَّصِّ الأصل، ممَّا يعني عدم توقف عمليَّة انتاج النُّصوص وتناسلها، وهو السِّرُّ في الاستمراريَّة الانتاجيَّة للنُّصوص .

وعلى الرَّغم من اختلاف الآليَّات والقواعد التي تتحكَّم في هذه الممارسات، إلَّا أنَّها تشترك كلَّها في سمة إبداعِ نصٍّ موازٍ للنَّصِّ الأصل، وهذه النُّصوص تجمع بين قطبينِ أساسيَّينِ (النَّصِّ والقارئ) فضلًا عن كونه يُمثِّلُ حلقةَ وصلٍ بين النَّصِّ الأصليِّ والقُرَّاء[2].

وممَّا تجدر الإشارة إليه أنَّه ((ليس كلُّ نصٍّ أهلًا للتَّرجمة أو التَّفسير أو الشَّرح، فلا يُحرِّك أيُّ نصٍّ مُلغَّزٍ أو ملتبس أو غامض الرَّغبةَ في فكِّ طلاسمه وتيسير فهمه))[3]، وهذا بدوره يكشف عن نوع النُّصوص المؤهَّلة للشَّرح والتَّرجمة والتَّفسير فهي نصوصٌ أخذت موقعًا متميِّزًا في الثَّقافة الأدبيَّة؛ لأهمِّيَّتها ولأثرها في المسار الثَّقافيِّ العامِّ[4]، بيد أنَّه يُؤكِّد مدى الأهليَّة التي تتماز بها النُّصوص الأُمَّهات عن غيرها.

وفي الجانب الإجرائيِّ تعرض الناقدة نصًّا مختارًا مُتمثِّلًا في(شروح الشَّريشي[5] لمقامات الحريريِّ[1])، وتقرأه قراءةً نقديَّةً وفقًا لاستراتيجيَّة المناص بقوله:((وقد اخترتُ شرح الشَّريشيِّ على

---

(١) يُنظر: القارئ والنَّصُّ العلامة والدِّلالة: ١٣٣.

(٢) يُنظر: القارئ والنَّصُّ العلامة والدِّلالة : ١٣٤ .

(٣) يُنظر: م، ن : ١٣٤ .

(٤) يُنظر: الخصومة حول المعنى النَّصِّ الشِّعريِّ بين احتكار القراءة ورفضها ابن وكيع التِّنيسيُّ أنموذجًا: عبَّاس بن يحيى، مجلَّة جامعة دمشق، مج ٢٩،ع ٣-٤، ٢٠١٣م: ٣٤.

(٥) هو أبو العباس أحمد بن عبد المؤمن بن يوسف القيسيُّ الشَّريشيُّ (ت٥٧٧- ٦١٩هـ) ولد بشريش في الأندلس وتلقَّى علومه من أبي الحسين بن لبال وأبي بكر بن الأزهر وأبي عبد الله بن زرقون وأبي الحسين بن جبير ورحل إلى المشرق ثمَّ عاد الى شريش وتوفِّي فيها. يُنظر: الأعلام، الزِّركليُّ: ١٦٤/١.

مقامات الحريريِّ مثلًا تطبيقيًّا لدراسة منهج إبداع مثل هذه النُّصوص الموازية))[2]. ممَّا يعني أنَّ النَّقد يستند إلى المناص لكونه؛ يُمثِّلُ معيارًا نقديًّا في تحليل النَّصِّ السِّيميائيِّ، وعليه تُعدُّ متون الشُّروح – شأنها شأن المقدِّمات– نصًّا من حيث إنَّ كلًّا منهما يُشكِّل نصًّا موازيًا أو ما تُسمَّى بـ(مرفقات النَّصِّ)[3].

ومن حيث الموقع فالنُّصوص الموازية هي نصوصٌ داخليَّةٌ لها علاقة متينة بالمتن المركزيِّ، إذ تُشكِّلُ علامات عبور إلى أفضية النَّصِّ الدَّاخليَّة كما أنَّها تُمثِّلُ نقاط أساسيَّة للتَّأثير على الجمهور لتأمين استقبال النَّصِّ بشكلٍ لائق[4]، فالنَّصُّ الموازي إذًا هو كلُّ ما يحيط بالنَّصِّ ويُبنَى على أساس النَّصِّ الأصل ويدخلُ معه في علاقة تغيبُ الحدودُ وتتلاشى بين النَّصِّ المشروح والنَّصِّ الشَّارح له و((عندما يدخل النَّصُّ في علاقة مع نصٍّ شارح يفقدُ استقلالَه ويتحوَّلُ إلى متن وتبدأ عمليَّةُ القراءة في شكلِ حوارٍ بين المتن والشَّرح))[5]، ولهذا فإنَّ الوقوف على قراءة الشَّارح وكيفيَّة معالجته للمقامات إما ليُبيِّنَ أنَّها قراءةٌ قائمةٌ على التَّفاعل بين النَّصِّ الأصل والنَّصِّ الموازي؛ لأنَّ القراءة تجربةٌ فرديَّة .

ويُعرِّج التحليل بعد ذلك للحديث حول منهج الشُّريشيِّ في الشَّرح بعد التحقق من صحة المتن، وينظر في الخطوات الإجرائيَّة للَّشرح وهو ينقسم على قسمينِ أساسيِّينِ حيث الشَّرح الدَّاخليّ للمتن والمتضمِّن الوقوف على شرح المفردات بآليَّات متنوِّعة التَّرادف، والتَّعريف، والاشتقاق، ورد المعنى إلى الأصل، والاستشهاد، والتَّفسير المجازي، وشرح العبارات، ثُمَّ الانتقال إلى الشَّرح

---

(١) الحريريُّ (ت٤٦٦–٥١٦هـ) لم يبتدع المقامات ولكن سبقه إليها بديع الزَّمان الهمذانيُّ (٣٥٨– ٣٩٨هـ). يُنظر: القارئ والنَّصُّ العلامة والدِّلالة: ١٣٥.

(٢) القارئ والنَّصُّ العلامة والدِّلالة: ١٣٤ .

(٣) يُنظر: من النَّصِّ الى العمل،جيرار جينيت، مجلَّة نوافذ، النَّادي الأدبيُّ الثَّقافيُّ، جدَّة،ع١٦،٢٠٠١م: ١٢٤.

(٤) يُنظر: عتبات الكتابة في الرِّواية العربيَّة : ٣٩ .

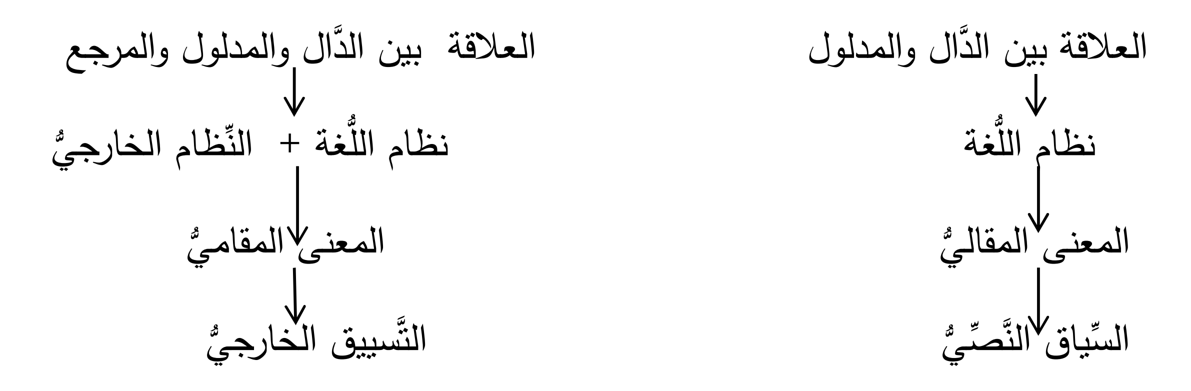
(٥) القارئ والنَّصُّ العلامة والدِّلالة: ١٣٩– ١٤٠ .

الخارجيِّ للمتن ويشمل شرح الأمثال، والتَّعريف بالرِّجال والنِّساء، والتَّعريف بالأمصار، وأغراض الشِّعر (١).

ويشير في ضوء دراسته إلى أنَّ الشَّارح قد أستندَ إلى التَّحليل اللُّغويِّ، أي أنَّهُ يُعنى بالعلاقات السِّياقيَّة اللُّغويَّة، ومعرفة العلاقة بين الدَّال والمدلول في ضوء السِّياق النَّصِّيِّ والتَّأكيد على المستويات، وهو تحليلٌ ينشأ من ((معرفة المستويات المختلفة من النِّظام اللُّغويِّ من صرف ونحو ودلالة، وهذا التَّحليل هو الذي يقف عند مستوى المقال))(٢)، وهو ما يطلق عليه البلاغيُّونَ مصطلح المعنى المقالي إذ يُمثِّل المرحلة الأولى للوصول إلى المعنى. أما بالنِّسبة لتحديد المعنى المقاميِّ فيذهب النَّقد إلى أنَّه يُمثِّلُ المرحلةَ الثَّانية من مراحل شرح النَّصِّ(٣).

إذًا تنطلق الدِّراسة محاولة الوقوف على اهتمام الشُّريشيِّ بتسييق النَّصِّ، أي بحث السِّياقات المؤثِّرة في انتاج المعنى وتعدُّد دلالاته متوصِّلًا إلى أنَّ الدِّلالة في شرح الشِّريشيِّ تتحقَّق عبر وسيلتينِ كما موضَّح في المخطَّط الآتي:

الدِّلالة



مما يعني لنا أننا نواجه اتِّجاهات تُحقِّق الدِّلالة عند سوسير وبيرس كليهما، فعند سوسير الدِّلالة ثابتة بين الدَّالِّ والمدلول أي داخليَّة في النَّصِّ، أمَّا عند بيرس فتكون الدِّلالة داخليَّة

(١) يُنظر: م، ن: ١٤٣– ١٥٣.
(٢) القارئ والنَّصُّ العلامة والدِّلالة : ١٤٣.
(٣) م ، ن: ١٤٣.

وخارجيَّة، وهو ما لم يُعلن عنه النَّقد في دراسته، واكتفى بالرِّجوع إلى التَّسميات العربيَّة التُّراثيَّة (المقام، والمقال).

ويرصد التحليل بعد ذلك أسماء الأعلام الواردة في الشَّرح ويبيِّن أنَّها علامة سيميوطيقيَّة إذ يرى ((أنَّ الأعلام ليست لها دلالة بل لها مرجع في عالم الواقع، غير أنَّ هذا المرجعَ هو في حقيقة الأمر علامة سيميوطيقيَّة مِنْ فِعْلِ أنَّ هذا المرجعَ نصٌّ قابلٌ للتَّشفير))(١)، ففي النَّصِّ حدَّد النَّقد (العلامة) في ضوء التَّيَّار السِّيميوطيقيِّ الثَّقافي استنادًا إلى بيرس، فالاسم تُحدَّد دلالتُهُ استنادًا إلى المرجع أو بمعنى أدقّ أنَّ المرجع هو الذي يُؤسِّس للدِّلالة، فالاسم ليس له وجود عينيٌّ إلَّا بفضل مرجعيته التي ألهمته الميلاد والحركة ضمن بنيات اجتماعيَّة وثقافيَّة، فيصبح الاسم حتى بعد مماته علامة مسجلة على قبره(٢).

ولما كانت أسماء الأعلام تُشكِّل علامة في الشُّروح فلا يمكن فهمُهَا إلَّا في ضوء اندماجها في الثَّقافة، وهنا تتشابكُ النُّصوص ممَّا يصعبُ الفصلُ بينها ((فالمخزون الثَّقافيُّ نسيج محكم تتشابك خيوطه المتداخلة بحيث يصعب استخراج خيط دون تمزيق القماش، بل إنَّ النَّصَّ لا يمكن أن يقوم بذاته بمعزلٍ عن باقي نصوص الثَّقافة، فلا يمكن أن يفهم وتتجلي مغاليقه دون أن يوضع على خريطة الثَّقافة برمتها))(٣).

ويُضيف أنَّ الشُّريشيَّ يقف على مستويينِ من القراءة الأوَّل: مستوى الشَّرح يتضمَّن التَّعريف بالشَّخصيَّة، وهو ما يمكن أن نطلق عليه القراءة الشَّارحة، والثَّاني: مستوى التَّفسير يسعى إلى بيان الدِّلالات المضافة من قبل الثَّقافة على هذه الشَّخصيَّة(٤). وهو ما يُسمَّى بمستوى القراءة المُفَسِّرَة التي تأخذُ بالتَّسييق الثَّقافيِّ؛ لأنَّ التَّفسيرَ خاضعٌ بالضَّرورة إلى سياقات متعدِّدة تُسهِمُ في انتاج النَّصِّ.

---

(١) القارئ والنَّصُّ العلامة والدِّلالة: ١٦٢.

(٢) يُنظر: الاسم دلالته ومرجعيته مقاربة انتروبولوجية : مبروك بوطقوقة. (الشبكة المعلوماتية).

(٣) القارئ والنَّصُّ العلامة والدِّلالة: ١٧٧.

(٤) م، ن: ١٦٢- ١٦٣.

إنَّ المتأمِّلَ للنَّصِّ المذكور آنفًا يُدرك مدى التَّأكيد على الثَّقافة ودورها في عمليَّة الوصول إلى دلالة النُّصوص التي تنتمي إلى الثَّقافة العربيَّة ممَّا يعني أنَّ تفسير النَّصِّ كان من وجهة نظر سيمياء الثَّقافة، وهو ما وجده النَّقد منطبقًا على شرح الشُّريشيِّ.

توطين النَّص/ التَّناص:

لا يكتفي النَّقد ببيان الدِّلالات المتنوِّعة واتِّجاهات تحقُّقها في شروح المقامات، ولكنَّه يذهب إلى أبعد من هذا الحدِّ فيقف على التَّناص في شروح الشُّريشيِّ، ويختار من بين العلامات كلِّها ويقف على دلالة الحمام؛ لأنَّ لها من المعاني الرَّاسخة ليس في التُّراث العربيِّ بل في العالمي أيضًا، مُصرِّحًا بقوله: ((الحَمَام يُمثِّل بنية عليا نمطيَّة archetype من بنى المتخيَّل الحضاريِّ العالميِّ فنجده في جميع الثَّقافات حاملًا دلالات متعدِّدة مثل دلالة السَّلام))[1]، فبمجرد ذكر كلمة (الحَمَام) فإنَّها تستدعي عددًا من النُّصوص المنتمية إلى الثَّقافة العربيَّة، ويُفسِّر وقوف الشُّريشيِّ على دلالة الحمامة من مداخل متنوِّعة منها[2]، يمكن لنا أن نُصنِّفها على ما جاء في النَّقد من أنواع التَّناص المختلفة:

١- تناص ثقافيّ: نابع من الصِّفات التي يطلقها العرب على الحمام لأنَّهم كانوا يستحسنونَ تسجيع الحمام لرقة تسجيعها وما يبعثه على التَّذكُّر، ويُولِّد الشُّجون، ويُهيِّج الأسى، ويُجدِّد رقة القلب.

٢- تناص دينيّ: وهو مستقى من السِّيرة النبويَّة والأحاديث الشَّريفة، ومن ذلك ما يذكره الشُّريشيُّ عن الإمام عليٍّ (u) أنَّه اشتكى إلى الرَّسول ﴿*﴾ الوحشة فقال له: ((**اِتَّخِذْ حمامةً تُؤْنِسُكَ وتُصِيبُ مِنْ فِراخِها، وتُوقِظُكَ للصَّلاة بِتَغْرِيدِها**))[3].

---

(١) القارئ والنَّصُّ العلامة والدِّلالة: ١٨١.

(٢) يُنظر: م، ن: ١٨١.

(٣) قال عبد الرَّؤوف بن تاج العارفين(ت١٠٣١هـ) : ((أخرج ابن السني عن معاذ أنَّ عليًّا شكا إلى النَّبيِّ ﴿*﴾ الوحشة فأمره أن يتخذ زوج حمام ويذكر الله تعالى عند هديله)). فيض القدير في شرح الجامع الصَّغير،منشورات المكتبة التِّجاريَّة الكبرى – مصر، ط١، ١٣٥٦هـ: ١/١١١.

٣- تناص تراثيّ نثريّ: مثل القصص والحكايات المرويَّة عن العلماء والتي تروي استئناس النَّاس بالحمام .

٤-تناص تراثيّ شعريّ: تَمَثَّل في أقوال الشُّعراء أمثال أبي صخر الهذليِّ، والأصمعيِّ، وأبي تمَّام وغيرِهم، حيث ارتبط معنى الحمام بمعاني البكاء والعشق ولوعة الفراق والشَّجن والشَّوق، وفي هذه المداخل كشفت القراءة عن مواطن التَّناص في النَّصِّ، مركزًا فيه عن عرض بعض أنواع التَّناص، فضلًا عن تنوّع النُّصوص الثَّقافيَّة التي تشحن النَّصَّ وتمدُّه بالمادَّة الأساسيَّة .

إنَّ التُّراث تمثَّل بنصوصه في نصِّ الشُّريشيِّ ممَّا يعني أنَّ النَّصَّ النَّقديَّ قد رصد أنواع التَّناص فيه ممَّا يدلُّ على أنَّ النُّصوص هي نسيج من الاقتباسات والإحالات وفقًا لطرح النَّاقد بارت(١)، ثُمَّ الانتقال إلى إثبات أنَّ الشُّريشيَّ ((لا يقفُ عند الحمام في تفسيره لهذا المعنى ولكن يخرج من دائرة المعنى الضَّيِّقة لينطلق إلى آفاق أرحب وأوسع فكلُّ معنى يُؤدِّي إلى غيره وتتَّسع الدَّائرة فالمفردة مثل الحصاة التي نرمي بها في بركة من الماء فتُحدِثُ دوائر متمركزة تتسع إلى ما لا نهاية... وهكذا التجربة الشِّعريَّة: فالمعنى يستدعي المعنى وهكذا إلى ما لا نهاية))(٢)، فالنَّصُّ المذكور يُشبِّه المفردةَ اللُّغويَّة بالحصاة المرميَّة في الماء فتستقرُّ هذه المفردة في القاع ممَّا يجعل منها بؤرةً مركزيَّة تُحيطُها دوائر متعدِّدة وهي تُمثِّل الدِّلالات هنا فكلَّما كثرت الدَّوائر ازداد الإشعاع الدِّلاليُّ .

ويلاحظ أنَّه يُعطي مفهومًا للشَّرح الذي يُعرِّفه بأنَّه ((الوقوف على المعنى المعجميِّ))(٣)، أي المعاني المباشرة التي يتمثُّلها المتلقِّي وهذ ما يقارب ما سمَّاه بيرس التَّأويل المباشر(٤)، في حين

---

(٢) يُنظر: درس السِّيميولوجيا: ٦٣ .

(٢) القارئ والنَّصُّ العلامة والدِّلالة : ١٨١-١٨٢ .

(٣) م، ن: ١٤٨ .

(٤) يُنظر: بنية الاستجابة في شروح حسن كامل الصَّيرفيِّ على الشِّعر الجاهليِّ: ١٩٦ .

يُمثِّل التَّفسير((التَّوصُّل إلى المعنى المجازيِّ))[1]، ولعلَّه في هذا التَّحديد لا يبتعد عن مفهوم التَّأويل غير المباشر[2].

ويذهب في تحليله للشُّروح إلى أنَّ العمل الفنِّيِّ يُؤسِّس نفسه على نصوص سابقة، فهو يجترها ويستلهمها باحثًا عن جذوره الأولى[3]، فيلاحظ عليه معالجة التَّناص أو كما يطلق عليه توطين النَّصِّ جاءت ضمن النَّصِّ الموازي؛ لأنَّه في النَّتيجة يُصبح نصًّا، فالنَّصُّ النَّقديُّ في رصده للتَّناص يتَّخذ من آراء جوليا كرستيفا مرجعًا له بقوله:((إنَّ كلَّ نصٍّ ومنذ البداية خاضع لسلطة نصوص أخرى تفرض عليه عالمًا ما))[4]، ومن ثمَّ فإنَّ جماليَّة التَّناص تكمن في مدى قدرة المؤلِّف على امتصاص تلك النُّصوص الغائبة والتَّفاعل معها، والقدرة على تذويبها وصهرها في النَّصِّ الجديد[5]، فهو آليَّة من آليَّات الكشف عن طبقات النُّصوص[6].

ويُعلن في الدِّراسة الإجرائيَّة لشروح الشُّريشيِّ أنَّ القرآن الكريم هو النَّصُّ الأمُّ الذي تتولَّد منه باقي النُّصوص[7]، ولعلَّ هذا الرَّأي يقترب من رأي جوليا كرستيفا في مسألة معالجة النُّصوص المولِّدة والمولَّدة، على الرَّغم من أنَّ النَّقد لم يُفصح عن رؤيته المبنيَّة على رؤية النَّقد الغربيِّ، ولم يُوضِّح مرجعيَّته.

ومن أوصاف النَّصِّ الفنِّيِّ أنَّه نصٌّ مفتوح وإلى هذا المفهوم يشير النَّقد بقوله: ((إنَّه لا ينتهي بانتهائه، ولا ينغلق على نفسه ولا يتحدَّد بحدوده بل إنَّه يتشعَّب خارج كلماته وألفاظه وصوره بأنَّه

---

(١) القارئ والنَّصُّ العلامة والدِّلالة : ١٤٨ .

(٢) يُنظر: بنية الاستجابة في شروح حسن كامل الصَّيرفيِّ على الشِّعر الجاهليِّ: ٢٠٣ .

(٣) يُنظر: القارئ والنَّصُّ العلامة والدِّلالة : ٨٦ .

(٤) علم النَّصِّ: جوليا كرستيفا، ترجمة: فريد زاهر، دار توبقال، المغرب، ط١، ١٩٩٤م :١١ .

(٥) يُنظر: جماليَّات اللُّغة في رواية تفنست لعبد الله حمادِّي قراءة لتيَّار الوعي وآفاق التَّجريب: مريم شكاط، (رسالة ماجستير)، قسم اللُّغة العربيَّة وآدابها، جامعة منتوري، الجزائر، ٢٠١١م– ٢٠١٢م: ٦٠.

(٦) يُنظر: سيميائيَّة الخطاب الشِّعريِّ في ديوان (مقام البوح) للشَّاعر عبد الله العشي: ١٥٩ .

(٧) يُنظر: القارئ والنَّصُّ العلامة والدِّلالة: ١٧٣ .

يستدعي غيره من النُّصوص التي دارت حول نفس الموضوعات))[١]، وهو ما يعطي دلالة واضحة عن مفهوم التَّناص النَّاتج عن تداخل النُّصوص في شروح المقامات.

ويحتلُّ تأصيل المعنى أهمِّيَّة كبيرة فنجد النَّصَّ النَّقديَّ يُطلق عليه (توطين النَّصِّ) أو التَّفسير في ضوء التَّناص، ويُصنِّف على أساسه شرح الشُّريشيِّ إلى شرح داخليٍّ (لغويٍّ) للنَّصِّ، وشرح خارجيٍّ(ثقافيٍّ)[٢]، ويُعرِّفه بأنَّه ربط النَّصِّ ((بكلِّ الظَّواهر الثَّقافيَّة المحيطة بالمتن))[٣]، ومن الأمثلة على ذلك نجد الإشارة إلى اهتمام ((النُّقَّاد القدماء بتأصيل المعاني وردِّها إلى مبدعها وأوَّل من قال بها))[٤]، والشُّريشيُّ[٥] يستشهد بشعر الشَّاعر الأمويِّ عَدِيٍّ بنِ الرِّقاعِ بقوله[٦]:

فَلَو قَبلَ مَبكَاها بَكَيتُ صَبَــابَةً	بِسُعدَى شَفَيتُ النَّفسَ قَبلَ التَّنَدُّمِ
وَلكِن بَكَت قَبلِي فَهَيَّجَ لي البُكَـا	بُكَاهَا، فَقُلتُ: الفضلُ للمُتَقَـــدِّمِ

ويُثبت الشُّريشيُّ أنَّ الحريريَّ استشهد بهذينِ البيتينِ معترفًا بأنَّه ألَّف مقاماته على منوال بديع الزَّمان الهمذانيِّ، (فالفضل للمتقدِّم) موضع الاستشهاد، إذ إنَّ تفضيل المتقدِّمينَ على المتأخرينَ من القضايا التي شغلت النُّقَّاد، ويتوسَّع فيها الشُّريشيُّ ويورد الأبيات التي تحمل المعنى نفسه كقول أبي تمَّام[٧] :

نَقِّلْ فُؤادَكَ حيثُ شِئْتَ مِن الهَوى	ما الحبُّ الا للحَبِيـــــبِّ الأوَّلِ
كَمْ مِنْزلٍ في الأرضِ يألُفُه الفَتَى	وحنينُه أبـــــــدًا لأوَّلِ منزلِ

---

(١) م، ن: ١٤١- ١٤٢.

(٢) يُنظر: م، ن: ١٤٣ .

(٣) م، ن: ١٥٠ .

(٤) القارئ والنَّصُّ العلامة والدِّلالة: ١٧٩.

(٥) يُنظر: م، ن: ١٨٠.

(٦)ديوانه: جمع وشرح ودراسة،حسن محمَّد نور الدِّين،دار الكتب العلميَّة، بيروت،ط١،١٤١٠هـ-١٩٩٠م: ١٠٢.

(٧) ديوان أبي تمَّام (حبيب بن أوس ت ٢٣١هـ)، فسَّر ألفاظه اللُّغويَّة ووقف على طبعه: محيي الدِّين الخيَّاط، بيروت -لبنان: ٤٥٧ .

وهنا يتَّضح أنَّ المعنى يتغيَّر وليس ثابتًا، إذ سرعان ما يتحوَّل إلى الضِّدِّ، والشَّريشيُّ يُفضِّل الحريريَّ على الهمذانيِّ كما في بيت المعرِّيِّ[1] الذي أورده:

وإنِّي وإن كنتُ الأخيرَ زَمَانُه ... لآتٍ بِمَا لم يستطعهُ الأوائلُ

ولم يقف عند هذا الحدِّ بل يستشهد برأي المبرِّد بقوله:((والذي ذكره أبو العبَّاس في الكامل هو الحقُّ، قال: وليس لقدم العهد يُفضَّل القائل، ولا لحداثة العهد يُهضَم المصيب، ولكن يعُطى كلُّ ما يستحقُّ))[2]، إذًا في ضوء الوقوف على تعقُّب المعنى عند الشَّريشيِّ يظهر جليًّا بأنَّه غيرُ ثابت بسبب النَّسق الثَّقافيِّ والسُّنن التي يخضع لها النَّصُّ الذي يتحكَّم في معنى المفردات الواردة في السِّياق الذي يُوجِّهها بما يخدم النَّصَّ.

وهو ما يعني أنَّ تناول التحليل للنُّصوص قد مرَّ بمرحلتينِ من القراءة وهما القراءة اللِّسانيَّة في معرفة معاني الكلمات، والقراءة السِّياقيَّة وهي مرهونة بمعرفة السِّياق الذي يتموضع فيه النَّصُّ[3]، فالمعنى أو الدِّلالة بصورة عامَّة تخضع للتَّطوُّر بفعل الثَّقافة، فيبدو لنا أنَّ الثَّقافة لها دورٌ بارز في عمليَّة انتاج النُّصوص، والعلاقة القائمة بين النُّصوص والثَّقافة هي علاقة تكامل وتعاضد فمثلما تُؤثِّر الثَّقافة في النَّصِّ وتنغرس فيه، يُؤثِّر النَّصُّ في الثَّقافة بفعل التَّداخل النَّصِّيِّ ليظهر في نصوص أخرى وهو السِّرُّ في السَّيرورة الإنتاجيَّة.

ويتَّضحُ لنا من التناول النَّقدي – للناقدة سيزا قاسم – لشروح المقامات هو محاولة الإجابة على السُّؤال الآتي: كيف تتولَّد النُّصوص وتُنتَج؟ وجوابه أنَّ هذه العمليَّة تتمُّ عبر طرائق مختلفة ومنها الشَّرح والتَّفسير للنَّصِّ الأصل فينتج النَّصّ الموازي، وهكذا تستمر عمليَّة تَّوليد النُّصوص عن طريق التَّناص عبر مراحل الزَّمن.

---

(١) سقط الزَّند: أبو العلاء المعرِّيُّ، دار بيروت للطِّباعة والنَّشر، ١٣٧٦هـ– ١٩٥٧م: ١٩٣ .

(٢) القارئ والنَّصُّ العلامة والدِّلالة: ١٨٠.

(٣) يُنظر: شعرنا القديم والنَّقد الجديد: وهب أحمد رومية، المجلس الوطنيُّ للثَّقافة والآداب، الكويت، ١٤١٦هـ– ١٩٩٦م: ٢٣.

الفصل الثالث

بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ أنموذجًا تطبيقيًا

المفاهيم السرديَّة في المنجز النسائي المصري المعاصر

يسعى المنجز النِّسائيُّ إلى تناول المفاهيم السَّرديَّة وقراءته في إطار محاور اشتغل عليها وكرَّس جهوده في الوقوف على تمظهرات النُّصوص السَّرديَّة في ضوء عرض الأفكار النَّقديَّة المستمدَّة من رؤية المناهج الحديثة، ثُمَّ يعمد إلى تطبيقها على النُّصوص بأنواعها.

إنَّ المتتبِّع للنَّقد يلحظ أنَّ السَّرد في معناه لا يهدف إلى ((عملية سرد حكاية منطقيَّة ترتبط فيها الأسباب بالمسبِّبات، بل يهدف إلى تحقيق رحلة كشفيَّة لعالم الذَّات، حيث يختلط التَّرانسندنتالي بالتَّجريبيِّ، فإنَّ الرُّوائيَّ يعتمد في هذه الحالة على اللُّغة المكثَّفة التي تشعُّ دلالاتها من خلال حشد الاشراقات الدَّاخليَّة، وبقع متناثرة من الأزمنة المتقطِّعة المؤقَّتة وبهذا يكون منطق الزَّمن مغايرًا لمنطق الزَّمن في القصِّ التَّقليديِّ))(١). فإنَّ هذا النَّصَّ يُبيِّن الفرق بين القصِّ التَّقليديِّ والقصِّ الحداثيِّ إذ يميل إلى رصد الزَّمن بشكلٍ خاصٍّ ولاريب في أنَّ التَّمايز بينهما قائمٌ على أساس المعالجة الزمنيَّة، فضلًا عن إطلاق مصطلح القصِّ على الأنواع السَّرديَّة من دون غيره من المصطلحات .

ولو تتبَّعنا النَّقد فإنَّنا نقف على تحديد آخر للقصِّ استنادًا إلى رأي جان لوفيف في القصِّ وذلك في قوله: ((فلنتفق على أن نطلق اسم "القصِّ" على كلِّ قولٍ يستحضر إلى الذِّهن عالمًا مأخوذًا على محمل حقيقيٍّ في بعديه المادِّيِّ والمعنويِّ ويقع في زمان ومكان محدَّدينِ ويُقدَّم في أغلب الأحيان معكوسًا من خلال منظور شخصيَّة أو أكثر))(٢)، ولعلَّ التَّعريف يُؤكِّد فعل القول وهيئته المرتبطينِ بموقع معيَّن(٣)، فضلًا عن كونه ينظر إلى السَّرد بكونه يشتمل على المكوِّنات

---

(١) قصُّ الحداثة: نبيلة إبراهيم، مجلَّة فصول، القاهرة، ع٤، ١٩٨٦م: ٩٧.

(2) M. J lefebve, structure du discours de la poesie et du recit, Neuchatel,la bacon niere, 1971,p.116.

نقلًا عن: بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ٢١.

(٣) يُنظر: المصطلح السَّرديُّ في النَّقد الأدبيِّ العربيِّ الحديث : ٨٣.

الأساسيَّة له فهو خطاب بالدَّرجة الأولى[٤]، وعلى هذا الأساس تكون دلالة المفهوم على السَّرد واضحةً بدليل أنَّ القول هو خطاب، لكنَّ النَّقد وظَّفه تحت مسمَّى (القصّ).

نستخلص مما تقدم أنَّ النَّقد وظَّف مصطلح (القصّ) على غيره من المصطلحات في دراساته أغلبها[٥].

وقد انقسم النُّقَّاد في دراسة السَّرد إلى تيَّارين هما[٦]:

١- التيَّار السَّرديّ اللِّسانيّ: هو((منهج دراسة الخطاب السَّرديِّ وفقا لنموذج لغويٍّ فتحاول أن تقيم نحوًا للخطاب السَّرديِّ يكتفي بالبنية دون الدِّلالة، فيقوم بتحليل أنماط الخطاب السَّرديِّ وطرائق تشكُّله لتصل إلى تكوين تصوُّرٍ نظريٍّ للأسس التي يقوم عليها بناء الخطاب))[٧]. فعنايته تكمن في المظاهر اللُّغويَّة للخطاب، وما يضمُّ من رواة وأساليب سرد وعلاقات تربط بين الرَّاوي والمرويِّ[٨]. وهو ما تحقَّق فعلًا في البحث قيد الدِّراسة في اهتمامه بشكل التَّعبير بعيدًا عن المحتوى، ولعلَّ من أبرز الكتب التي مثَّلت هذا التيَّار هو بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ.

---

(٤) يُنظر: المصطلح السَّرديُّ في النَّقد الأدبيِّ العربيِّ الحديث : ٢١.

(٥) يُنظر: نقد الرُّواية من وجهة نظر الدِّراسات اللُّغويَّة الحديثة :٩، وبناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ٢١، وتشظِّي الزَّمن في الرُّواية الحديثة: أمينة رشيد، الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب، ١٩٩٨م: ١١.

(٦) يجدر بنا أن نشير إلى أنَّنا فضَّلنا مصطلح(السَّرد)؛ لكونه مصطلح عامٌّ يشمل الأنواع السَّرديَّة كلَّها من قصَّة ورواية وغيرها فضلًا عن إحالته إلى العمل الكتابيِّ والشفاهيِّ على حدٍّ سواء.

(٧) السَّرديَّات في النَّقد الرُّوائيِّ العراقيِّ: أحمد رشيد الدَّدة، رسالة ماجستير، كلِّيَّة التَّربية– جامعة بغداد، ١٩٩٧م: ٩٥.

(٨) يُنظر: السَّرديَّة العربيَّة (بحث في البنية السَّرديَّة للموروث الحكائيِّ العربيِّ): عبد الله إبراهيم، المركز الثَّقافيُّ العربيُّ، بيروت، ط١، ١٩٩٢م: ١٠.

٢-التيَّار السَّرديّ السِّيميائيّ: وهو يهتمُّ بدراسة الخطاب السَّرديِّ من حيث الدِّلالة[١]، إذ يعنى بالمنطق الذي يحكم تعاقب الأفعال السَّرديَّة أي بمضمونها[٢]. إذ نجد صداه واسعًا في مجال دراستنا، فالعناية بالدِّلالة هي الملمح الأساس فيها وقد تمظهر في دراسات المنجز النِّسائيِّ ومنها: نقد الرُّواية من وجهة نظر الدِّراسات اللُّغويَّة وتحليل سيميولوجيٌّ لمسرحيَّة الأستاذ.

اتِّجاهات السَّرد في النقد :

١- الاتِّجاه السردي الشَّكلانيُّ

تستدعي الضَّرورة المنهجيَّة في البحث السَّرديِّ الوقوف على المفاهيم التي اضطلعت بها الاتِّجاهات النَّقديَّة لبيان مسارها التَّعاقبيِّ في مجال الدِّراسات السَّرديَّة، ولعلَّ أوَّل هذه المفاهيم تلك التي ارتبطت بجهود البحث الشَّكلانيِّ، إذًا اهتمَّ الشَّكلانيُّونَ الرُّوس بالعناصر السَّرديَّة اهتمامًا بالغًا فقد شكَّلت دراسة توماشفسكي الأساس فيه وذلك في معرض حديثه عن المتن الحكائيِّ والمبنى الحكائيِّ في دراسته الموسومة بـ(نظريَّة الأغراض)[٣]، فـ((التَّسلسل المطلق لوقوع الأحداث "الحكاية "الحكاية " والتَّسلسل النَّصِّيُّ لسرد الأحداث " الرُّواية ": إذا أخذنا مفهوم "الحكاية " أي مجموعة الأحداث المترابطة التي ترد في العمل الأدبيِّ، فإنَّه أيًّا كان التَّرتيب الأصليُّ للأحداث في داخل العمل الأدبيِّ وبالرَّغم من التَّسلسل الفعليِّ لتقديمها للقارئ فإنَّه يمكن رواية القصَّة عمليًّا وفقًا للتَّسلسل الزَّمنيِّ والتَّرتيب السَّببيِّ للوقائع، فالرُّواية خلاف الحكاية رغم اشتمالها على نفس الأحداث ففي الرُّواية يتمُّ ترتيب الأحداث وربطها وفقًا للتَّسلسل المنظَّم الذي قُدِّمت به الأحداث في العمل

---

(١) يُنظر: السَّرديَّات في النَّقد الرُّوائيِّ العراقيِّ: ٩٦ .

(٢) يُنظر: السَّرديَّة العربيَّة(بحث في البنية السَّرديَّة للموروث الحكائيِّ العربيِّ): ١٠ .

(٣) يُنظر: نظرية المنهج الشَّكليِّ نصوص الشَّكلانيِّينَ الرُّوس: ١٧٩ .

الأدبيّ))[1]، إذ نجد ثنائيَّة (المتن والمبنى) أي ما وقع فعلًا، والكيفيَّة التي يتعرَّف بها القارئ على ما وقع[2] في النَّقد الغربيِّ تقابلها ثنائيَّة الحكاية والرُّواية في النَّقد قيد الدِّراسة .

فالرُّواية على وفق ما جاء في النَّصِّ تُطلق على تسلسل الأحداث نصِّيًّا، في حين أنَّ الحكاية تطلق على وقوع الأحداث بصورة منطقيَّة، ولعلَّ المعنى واضح، في جعل النَّقد المبنى الحكائيَّ هو(الرُّواية) هنا تحديدًا على وفق طبيعة الدِّراسة المحدَّدة للنَّصِّ الرُّوائيِّ الذي يخضع لقوانين جماليَّة[3]. لكن عند توماشفسكي لا يختصُّ بالرُّواية، بل يشمل الأنواع السَّرديَّة جميعها، الذي نجده في قوله: ((لنتوقف عند مفهوم المتن الحكائيِّ fable إنَّنا نُسمِّي متنًا حكائيًّا مجموع الأحداث المتَّصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل. إنَّ المتن الحكائيَّ يمكن أن يعرَّض بطريقة عملية pragmatiqu، حسب النِّظام الطَّبيعيِّ، بمعنى: النِّظام الوقتيِّ والسَّببيِّ للأحداث، وباستقلال عن الطَّريقة التي نُظِّمت بها تلك الأحداث أو أُدخِلت في العمل. في مقابل المتن الحكائيِّ، يوجد المبنى الحكائيُّ الذي يتألَّف من نفس الأحداث، بيد أنَّه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا))[4]. فمن الواضح أنَّ رَّأي سيزا قاسم مستند إلى آراء توماشفسكي التي مثَّلت أرضًا خصبة للانطلاق إلى دراسة النُّصوص السَّرديَّة بأنواعها، وخاصَّة نصُّ التَّحليل المختار ألا وهو الرُّواية.

إنَّ البحث الشَّكلانيَّ لم يتوقف عند هذا الحدِّ، بل نجد أنَّ دراسة توماشفسكي فتحت الباب واسعًا أمام النَّاقد الرُّوسيِّ فلاديمير بروب(١٨٩٥-١٩٧٠م) خاصَّة في دراسته الموسومة بـ(مورفولوجيا الحكاية الخرافيَّة)، ففي هذا المجال قدَّمت النَّاقدة (نبيلة إبراهيم) إسهامًا متميِّزًا إلى حركة النَّقد العربيِّ المعاصر تمثَّل في سبقها إلى تقديم أفكار النَّاقد بروب ولعلَّها كانت أوَّل من عرَّف بأفكاره في السَّاحة النَّقديَّة، فبروب قد قدَّم كتابه (مورفولوجيَّة الحكاية الخرافيَّة الرُّوسيَّة) في

---

(١) بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ٢٩ .

(٢) يُنظر: مقولات السَّرد الأدبيِّ: تزفيتان تودوروف، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا، ضمن طرائق تحليل السَّرد الأدبيِّ دراسات: مجموعة مؤلِّفين، منشورات اتِّحاد كتَّاب المغرب، الرِّباط، ط١، ١٩٩٢م: ٤١.

(٣) يُنظر: بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ٢٩.

(٤) نظرية المنهج الشَّكليِّ نصوص الشَّكلانيِّين الرُّوس: ١٨٠ .

عام١٩٢٩م إلاَّ أنَّ أفكاره لم تعرف في العالم الغربيّ إلَّا بعد ترجمته إلى الإنكليزيَّة في نهاية الخمسينيَّات، وأفكاره ظلَّت مجهولة في العالم العربيّ إلى أن قامت النَّاقدة بعرضها والإفادة منها في كتابها الموسوم بـ(قصصنا الشَّعبيّ من الرُّومانسيَّة إلى الواقعيَّة) الصَّادر في عام ١٩٧٤م(١). علمًا أنَّ كتاب بروب هو الذي دفعها إلى تأليف كتابها هذا معترفة بقولها: ((لست أنكر أنَّني مدينة لهذا الكتاب في تأليف كتابي هذا))(٢).

لقد سعى النَّقد إلى تقديم أفكار بروب في مرحلة السَّبعينيَّات بوصفها أنموذجًا مهمًا من نماذج التَّحليل البنائيّ لنصوص القصّ في كتاب (قصصنا الشَّعبيّ من الرُّومانسيَّة إلى الواقعيَّة)(٣).

وقد تأسَّس الأنموذج التَّحليليُّ لدى بروب على مفاهيم سرديَّة كانت تُمثِّل له نقطة الانطلاق في التَّحليل السَّرديّ، إذ عمل على دراسة الحكايات الرُّوسيَّة على وفق التَّحليل المورفولوجيّ معرِّفًا ايَّاه بأنَّه: ((وصف للحكايات وفقًا لأجزاء محتواها، وعلاقة هذه الأجزاء بعضها ببعض، ثم علاقتها بالمجموع))(٤)، ولكي يتمكَّن بروب من تحقيق غايته عمل على اكتشاف مفهوم الوحدة الوظيفيَّة التي تُمثِّل فعلًا من أفعال الشَّخصيَّة بصرف النَّظر عن الشَّخصيَّات وطبيعة اختلافها، والمحتوى الأساس للحكايات عناصر ثابتة في الحكاية الشَّعبيَّة حتى وإن تغيَّرت الشَّخصيَّات تظلُّ الوحدات الوظيفيَّة ثابتة، وقد تعامل مع الحكايات على أساس أنَّها أبنية يحكمها نظام مُعيَّن وقد توصَّل إلى أنَّ عدد الوحدات الوظيفيَّة يبلغ إحدى وثلاثين وظيفة ممَّا أدَّى به إلى الحكم على أنَّ جميع الحكايات تخضع لنموذج تركيبيٍّ واحد علمًا أنَّ هذه الوظائف ليس من الضَّروري أن ترد في كلِّ حكاية(٥)، ما يعني أنَّه تمكَّن من الوصول إلى قانون يُمكن تطبيقه على كلِّ الحكايات في العالم .

---

(١) يُنظر: نبيلة إبراهيم والنَّقد العربيُّ المعاصر: ٣١٨ .

(٢) قصصنا الشَّعبيُّ من الرُّومانسيَّة إلى الواقعية: ٦.

(٣) يُنظر: نبيلة إبراهيم والنَّقد العربيُّ المعاصر: ٣١٨ .

(٤) مورفولوجيا القصَّة: فلاديمير بروب، ترجمة، عبد الكريم حسن وسميرة بن عمو، منشورات شراع للنَّشر والتَّوزيع، سوريَّة، ط١، ١٤١٦هـ- ١٩٩٦م: ١٥ .

(٥) يُنظر: قصصنا الشَّعبيُّ من الرُّومانسيَّة إلى الواقعيَّة :٢٥- ٢٦ .

أما الوظائف التي حدَّدها بروب فهي تسند للشَّخصيَّات على اعتبار أنَّ الحكاية الخرافيَّة لا تتحدَّد بوظائفها فقط، وإنَّما تتحدَّد بشخصيَّات رئيسة أيضًا، فكلُّ حكاية تحتوي على سبع شخصيَّات تتمثَّل في(الشَّخصيَّة الشِّرِّيرة، الشَّخصيَّة المساعدة، الشَّخصيَّة المانحة، شخصيَّة الأميرة، الشَّخصيَّة التي تبعد البطل في بداية الحكاية، شخصيَّة البطل، شخصيَّة البطل المزيف)(١)، من الواضح أنَّ بروب لم يُعر أيَّة أهمِّيَّة إلى الشَّخصيَّة بالقدر الذي يمنحها للوظيفة.

لقد قام النَّقد باختزال الوظائف التي جاء بها بروب متوصِّلًا إلى أنَّ ((العناصر الأربعة الأساسيَّة، أو لنقل الوحدات الوظيفيَّة الأساسيَّة، وهي الخروج، والعقد، والاختيار بأشكاله المختلفة، ثم الانفصال عن المجتمع والاتِّصال به، تُعدُّ العناصر الأساسيَّة التي لا غنى عنها لأيِّ عملٍ قصصيٍّ سواء أكان على المستوى الجمعيِّ أم على مستوى التَّأليف الفرديِّ))(٢)، إنَّ تأمُّل المقولة في ضوء أفكار بروب المطروحة في كتابه، يكشف عن أنَّ النَّقد قد قام بتعديل منهجيَّته، إذ استطاع أن يُركِّز على عدد قليل من الوحدات المتجلِّية في النُّصوص القصصيَّة وبذلك توصَّل إلى قانون عامٍّ يصدق على أنماط القصِّ كلِّها(٣)، وهو ما يطمح النَّقد البنيويُّ أن يُحقِّقه.

ونحن نذهب إلى أنَّه إذا كان هذا يدلُّ على شيءٍ فإنَّما يدلُّ على أنَّ بروب قد أعلن مسبقًا بأنَّه سيطبق التَّحليل المورفولوجيَّ بعد عرضه لمنهج بروب، ويسعى النَّقد إلى بيان أهمِّيَّة التَّحليل لكونه ((قد خطا خطوة واسعة في سبيل الوصول إلى هيكل بنائيٍّ للحكاية الخرافيَّة يُمكن الإفادة منه في دراسة الأنماط الأخرى من القصص الشَّعبيِّ))(٤)، وعلى الرَّغم من أنَّ النَّقد يستند إلى منطلقاته وتصوُّراته النَّقديَّة إلَّا أنَّه لم يطرح أفكاره فقط، وإنَّما عمل على استلهامها ومناقشتها على اعتبار أنَّه نموذج قابل للتَّعديل والإضافة، فقد رأى أنَّه من جهة يتيح للدَّارس وصف النِّظام الشَّكليِّ للقصص عن طريق تحليل البناء الكلِّيِّ، ومن جهة أخرى يجد بأنَّه لا يستطيع أن يُفسِّر ظواهر الثَّبات والتَّغيُّر التي تخضع لها الوحدات القصصيَّة سواء أكان في مستوى الأشكال التي تنتمي إلى

---

(١) يُنظر: م، ن :٤١- ٤٢ .

(٢) نقد الرِّواية من وجهة نظر الدِّراسات اللُّغويَّة الحديثة: ٧٦ .

(٣) يُنظر: نبيلة إبراهيم والنَّقد العربيُّ المعاصر: ٣٢٣ – ٣٢٤ .

(٤) قصصنا الشَّعبيُّ من الرُّومانسيَّة إلى الواقعيَّة: ٢٩ .

نمط واحد كالحكاية الخرافيَّة أم في إطار التَّحوُّلات من نمط إلى آخر، وعليه فالتَّحليل المورفولوجيُّ لا يُمثِّل إلَّا بداية مرحلة الدِّراسة العميقة والذي يتحقَّق في ضوء تحليل المحتوى المتضمِّن في الحكايات وهذا لا يتحقَّق إلَّا عن طريق التَّفسير أو ربط الحكايات بالسِّياق الاجتماعيِّ الذي تشكَّلت فيه[١]، بغية الوقوف على بناء الحكايات، لذا ركَّز على الشَّكل من دون اللُّجوء إلى المحتوى، والوصول إلى نتائج علميَّة تنبع من طبيعة الأشكال متمثِّلة في الخصائص الأدبيَّة، وهو بصنيعه هذا استطاع أن يُغيِّر في مناهج قراءة النَّصِّ السَّرديِّ[٢]، والتَّأثير في الدِّراسات اللَّاحقة له إلَّا أنَّ النَّقد قد أضاف إليه التَّفسير ممَّا يعني أنَّه لم يكتفِ بمنهج بروب في التَّحليل الشَّكليِّ بل راح يبحث عن المحتوى في النُّصوص السَّرديَّة.

وفي موضع آخر يعترفُ النَّقدُ أنَّ بروب استطاع تحديد الأحداث في الحكاية الخرافيَّة الرُّوسيَّة إلَّا أنَّ هذا التَّحليل يصعب نقله إلى الرُّواية التي تتكوَّن من عدد كبير من الأحداث يصعب تحديدها، ممَّا اكتسب صعوبةً في عمليَّة تصنيف الأحداث[٣]. بما معناه أنَّ أنموذج بروب في التَّحليل الوظائفيِّ قد تعرَّض إلى النَّقد لكونه غير صالح للتَّطبيق على النُّصوص السَّرديَّة جميعها كالرُّواية مثلًا، ومن هذا المنطلق عمل النَّقد على اختزال الوظائف في أربعة عناصر شكَّلت في ما بعد قانونًا يجوز تطبيقه على النُّصوص السَّرديَّة ومن ضمنها الرُّواية .

٢-الاتِّجاه السردي البنيويُّ

يشير النَّقد في إحدى دراساته إلى أنَّ هناك اتِّجاهًا بنيويًّا يُطلق عليه (تشكيل بنائيٌّ) يعتمد على ((أساس لغويٍّ صرف، إذ يقوم فيه أصحابه بتصنيف الاسم (أي الشُّخوص) عن الفعل (أي الحركة)عن الصِّفات (أي اللَّوازم) في وحدات تربط بين بعضها البعض))[٤]، ولم يُصرِّح النَّقد بذكر

(١) يُنظر: نبيلة إبراهيم والنَّقد العربيُّ المعاصر: ٣١٨ .

(٢) يُنظر: ستراتيجيَّات القراءة السَّرديَّة في التُّراث العربيِّ الامتاع والمؤانسة أنموذجًا: أوراد محمَّد كاظم، منشورات مطبعة أمل الجديدة، دمشق- سوريَّة، ط١، ٢٠١٣م: ٦٧ .

(٣) يُنظر: بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ١٦٧.

(٤) نقد الرُّواية من وجهة نظر الدِّراسات اللُّغويَّة الحديثة: ٨٣.

اسم الاتِّجاه وكذلك لم يصرِّح بذكر أوَّل من وضع أسسه واكتفى بالإشارة إليه، والواضح أنَّ النَّصَّ يُشير إلى نحو الحكي عند تودوروف في دراسته الموسومة بـ(نحو الديكاميرون)[1].

وقد أعطى جيرار جينيت في محاولة منهجيَّة تطبيقيَّة على رواية (البحث عن الزَّمن المفقود) لمارسيل بروست[2] تركيبًا منهجيًّا للأدوات التي يُمكن توظيفها في دراسة العلاقة في النَّصِّ السَّرديِّ السَّرديِّ بين زمن القصِّ وزمن الحكاية متمثِّلة في (النِّظام والمدى والسِّعة)[3]، وممَّا يتَّضح لنا أنَّ النَّقد كان متأثرًا بمنهج جينيت في دراساته السَّرديَّة.

٣-الاتِّجاه السَّرديُّ الدِّلاليُّ:

ويُعدُّ كريماس[4] من النُّقَّاد السِّيميائيِّينَ الذين أفادوا من الأنموذج الوظائفيِّ الذي صاغه بروب، إذ خرج عن التَّحليل الوظائفيِّ عندما وضح العلاقات في الأدوار السَّبعة وأقامها على الثُّنائيَّات الضِّدِّيَّة[5] ساعيًا للوصول إلى وحدات تنطبق على الأعمال السَّرديَّة جميعها، ولا تختصُّ بنمط معيَّنٍ، فالعمل القصصيُّ بالنِّسبة لكريماس أحداث يتَّضح في ضوئها دور الشُّخوص بوصفها فاعلة أو مفعولًا بها، تُمثِّل موقف البطل ويتحرَّك وفقًا لعلاقات الرَّغبة والتَّواصل والصِّراع، وإنَّ هذه العلاقات داخلة في جدال يُعبِّر عنه بحالتي الانفصال والاتِّصال ويسعى البطل أو الشَّخصيَّة إلى التَّحوُّل من الانفصال إلى الاتِّصال أو العكس، والوحدات الأساسيَّة التي تُكوِن أنموذج كريماس تتمثَّل في:

---

(١) ينظر : بنية النص السَّردي من منظور النقد الأدبي: ١١٥.

(٢) مارسيل بروست (١٧٦٤- ١٨٢٣م) روائيٌّ فرنسيٌّ من أبرز ممثلي الرُّواية النَّفسيَّة وتيَّار الوعي، معروف بروايته: البحث عن الزَّمن الضَّائع التي ترجمت إلى اللغة العربيَّة، وهي تمثِّل محاولة ماورائية بغية الكشف عن جوهر الواقع المدفون في خيال اللاوعي. ينظر: الأسلوبية والأسلوب: ٢٣٨ .

(٣) يُنظر: تشظِّي الزَّمن في الرُّواية الحديثة: ٢٤.

(٤) كريماس (١٩١٧- ١٩٩٢م) ناقد لسانيٌّ وسيميائيٌّ فرنسيُّ الجنسيَّة أسَّس نظريَّة عامَّة للمعنى. يُنظر: فلسفة العلامة عند رولان بارت الأسطورة ونسق الزي أنموذجًا: ١٣٢.

(٥) يُنظر: في النَّقد البنيويِّ للسَّرد العربيِّ في الرُّبع الأخير من القرن العشرين: فريال كامل سماحة، مطبوعات نادي القصيم الأدبيِّ، السُّعوديَّة، ط١، ١٤٣٤هـ-٢٠٠٣م: ٢٩ .

- العقد بين البطل ونفسه أو بين البطل ومجتمعه .
- الاختبارات التي يمرُّ بها البطل والمؤثِّرة فيه سلبًا او إيجابًا.
- الانفصال عن المجتمع أو الاتِّصال به(١).

ويتحدَّد العامل عند كريماس بوصفه القائم بالفعل أو الخاضع له كما مرَّ سابقًا (فاعلًا أو مفعولًا به)، ولا يشترط أن يكون إنسانًا، في ضوء ستِّ وظائف تتجلَّى في:

المُرسَل منه/ المُرسَل إليه .

الحاجة/ صاحب الحاجة .

العوامل المساعدة/ العوامل المضادَّة(٢).

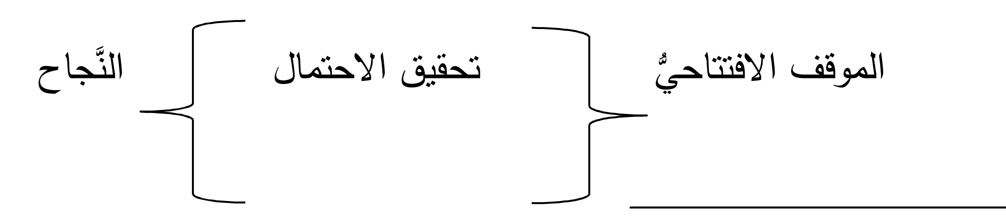
ويُمثِّل كلود بريمون اتِّجاه منطق الحكي خير تمثيل، فقد أسَّس دراسته على أنموذج بروب الوظائفيِّ، إلَّا أنَّه ((عمل على تبسيط الوحدات الوظيفيَّة عند بروب إلى ثلاث وحدات أساسيَّة تتمثَّل في :

١- الموقف المفجِّر للاحتمال .

٢- تحقيق الاحتمال أو عدم تحقيقه .

٣- النَّجاح أو الفشل.

ويُوضِّحه بالمخطط الآتي:



(١) يُنظر: في الخطاب السَّرديِّ نظريَّة كريماس: محمَّد النَّاصر العجيميُّ، منشورات الدَّار العربيَّة، تونس، ١٩٩١م: ٤١- ٤٦، والبنيويَّة من أين وإلى أين: ١٧٩ .

(٢) يُنظر: في الخطاب السَّرديِّ نظرية كريماس: ٣٨، وتحليل سيميولوجيٌّ لمسرحيَّة الأستاذ: هدى وصفي، مجلَّة فصول، مج١، ع٣، ١٩٨١م: ٢٦٢، والنَّقد الأدبيُّ: ١٣٢ .

المفجِّر للاحتمال عدم تحقيق الاحتمال الفشل)) [١]

فضلًا عن كونه قد انطلق من النَّتائج التي توصَّل إليها معتبرًا أنَّ نتيجة الانتصار ليست هي الوحيدة، بل هناك نتيجة يقرُّها المنطق الإنسانيُّ ألا وهي نتيجة الاخفاق والهزيمة[٢]، وقد وجَّه النَّاقد حميد لحميداني اعتراضًا إلى الآراء المتقدِّمة إذ رأى أنَّ النَّقد لم يُشِر إلى الاتِّجاه الدِّلاليِّ بمصطلحه المعروف بـ(منطق الحكي)، واكتفى بذكر المراحل المنطقيَّة فقط، وهو تلخيص مماثل للمراحل التي استخلصها بريمون في ضوء دراسته للحكي، إذ لم يذكر المصدر المعتمد عليه في نقل المعلومات[٣]، واكتفى بالإشارة إليه في قوله:((وهناك من يهدف إلى تبسيط الوحدات في العمل إلى حدٍّ قد تغيب عنها الحركات الأساسيَّة فيه. ويقسم هؤلاء العمل إلى وحدات ثلاث))[٤]. ممَّا يعني وجود خللٍ منهجيٍّ في عدم وضوح الرُّؤية النَّقديَّة التي لم تُحدِّد الاتِّجاه النَّقديَّ المشار إليه.

مكونات النص السردي

بعد أن قدَّم النَّقد رؤيته المنهجيَّة في الدِّراسات السَّرديَّة مواصلًا سعيه في مقاربة النُّصوص السَّرديَّة وهي في الحقيقة تتماز بسعتها، وتجنُّبًا لأيِّ تشعُّبٍ يفضي بنا إلى التيه في فضاءات السَّرد لذا ارتأينا الولوج إلى دراسة (بناء الرُّواية)، كونه – من بين المؤلَّفات النَّقديَّة للمنجز– يشتمل على أغلب مكونات النَّصِّ السَّرديِّ (الرُّواية)، بغية الوقوف على أبرز تجلياته فضلًا عن فحص ما أعلن النَّقد عنه في التَّنظير، وبيان مدى تطويع المنهج واستثمار أدواته الإجرائيَّة في التَّحليل .

ولما كانت الدِّراسة من عنوانها تستهدف اكتشاف البناء على مستوى مكونات النَّصِّ المتمثِّلة في(الزَّمان، المكان، المنظور)، لذا اختار النَّقد الابتداء بدراسة الزَّمن محاولًا الكشف عن بنيته،

---

(١) يُنظر: نقد الرُّواية من وجهة نظر الدِّراسات اللُّغويَّة الحديثة: ٨٣ .

(٢) يُنظر: البنية السَّرديَّة في قصص الأطفال الجزائريَّة قصة "البحيرة العظمى" لأحمد منور عينة، (رسالة ماجستير)، كريمة نطور، كلِّيَّة الآداب، جامعة ورقلة،٢٠٠٣-٢٠٠٤م: ٢٩ .

(٣) يُنظر: بنية النَّصِّ السَّرديِّ من منظور النَّقد الأدبيِّ: ١١٧.

(٤) نقد الرُّواية من وجهة نظر الدِّراسات اللُّغويَّة الحديثة: ٨٣.

فكيف تجلَّت معالجته للزَّمن؟ هل توصَّل الى اكتشاف البنية الزَّمنيَّة في (ثلاثيَّة نجيب محفوظ)؟ وهل تمكَّن من الوصول إلى المفارقة والإيقاع الزَّمنيَّينِ الخاصَّينِ بالرُّواية؟

الزَّمان في المحور النَّظريِّ والإجرائي

قراءة في المفهوم والأهمِّيَّة والأنواع:

لعلَّ من الملاحظ الأساسيَّة التي تلفت الانتباه في المؤلَّفات النَّقديَّة المعاصرة أنَّ النَّقد قد استهلَّ معظم دراساته بمقولة الزَّمن، مسلِّطًا الضَّوء على مفهومه بشكلٍ عامٍّ وطبيعته وأنواعه، كاشفًا في الوقت نفسه عن أهمِّيَّته في المجال السَّرديِّ، ولهذا السَّبب قدَّمناه في دراستنا على المكوِّنات الأخرى.

وعلى الرَّغم من اعتماده على فكرة (الزمكان) لا يُمكن الفصل بين الزَّمان والمكان في العمل الأدبيِّ، وخاصَّة في الرُّواية، إلَّا أنَّ الزَّمن يبقى المقولة المفضَّلة في الثُّنائيَّة(١).

وتأتي صعوبة تحديد الزَّمان من كونه على خلاف المكان لا يُدرَك إدراكًا حسيًّا مباشرًا، وعلى الرَّغم من سيطرته على جميع مجالات الحياة إلَّا أنَّ الخبرة به يلفُّها الكثير من الصُّعوبة والغموض فهو لا يملك رائحة وليس له ملمس ولا نتمكَّن من رؤيته(٢)، فإحساس الإنسان بالزَّمن واختلاف إيقاعه من عصر إلى آخر بناءً على اختلاف الحياة هو الذي يُحدِّد شكل الأعمال القصصيَّة من عصر إلى آخر(٣).

ويُولي النَّقد –على مختلف عصوره – للزَّمان اهتمامًا بالغًا في النَّصوص السرديَّة؛ لأنَّه يُمثِّل عنصرًا مُهمًّا من العناصر الأساسيَّة التي ينهض عليها فنُّ القصِّ بشكلٍ عامٍّ، وهو بلا شكٍّ أكثر الأنواع الأدبيَّة ارتباطًا بالزَّمن. إذًا يُؤثِّر الزَّمن في التَّأليف القصصيِّ لغةً وبناءً؛ الأمر الذي

---

(١) يُنظر: أشكال الزَّمان والمكان في الرُّواية، ميخائيل باختين، يوسف حلَّاق، منشورات وزارة الثَّقافة، دمشق،١٩٩٠م:٥، وتشظِّي الزَّمن في الرُّواية الحديثة: ١١.

(٢) يُنظر: القارئ والنَّصُّ العلامة والدِّلالة: ٦٨ .

(٣) يُنظر: النَّقد البنيويُّ والنَّصُّ الرُّوائيُّ نماذج تحليليَّة من النَّقد العربيِّ الزَّمن – الفضاء – السَّرد: ٢/٢٥-٢٦.

يجعل منه فضاءً عصيًّا على التَّحديد لكونه عنصرًا ((ليس له وجود مستقلٌّ نستطيع استخراجه من النَّصِّ مثل الشَّخصيَّة أو الأشياء التي تشغل المكان، أو مظاهر الطَّبيعة، فالزَّمن يتخلَّل الرُّواية كلَّها ولا نستطيع دراسته دراسة تجزيئيَّة، فهو الهيكل الذي تشيد فوقه الرُّواية، ويُؤثِّر في العناصر الأخرى، وينعكس عليها))[١]، ويتطرَّق النَّقد إلى أزمنة متنوِّعة تتعلَّق بفنِّ القصِّ[٢]منها:

١- أزمنة خارجيَّة (خارج النَّصِّ):

أ- زمن الكتابة، أي: زمن كتابة النَّصِّ من قبل الكاتب.

ب- زمن القراءة، أي: زمن قراءة النَّصِّ بالنِّسبة للقارئ.

٢- أزمنة داخليَّة (داخل النَّصِّ) ويتضمن:

أ- ترتيب الأحداث داخل النَّصِّ .

ب- تزامن الأحداث .

ج- تتابع الفصول .

والزَّمن الدَّاخليُّ هو الزَّمن التَّخييليُّ الذي شغل النُّقَّاد[٣]؛ لكونه يهتمُّ بمشكلة الدَّيمومة وكيفية تجسيدها في فنِّ القصِّ، ويُعرف بأنَّه ((حقيقة مجرَّدة سائلة لا تظهر إلَّا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى، الزَّمن هو القصَّة وهي تتشكَّل، وهو الإيقاع))[٤]. وهذا ما يُشكِّل تصوُّرًا بنيويًّا للزَّمن، فضلًا عن النَّظرة البنيويَّة له في كونه يتموضع داخل النَّسيج النَّصيِّ ويظهر مفعوله في ضوء التَّأثير على العناصر البنائيَّة الأخرى المكونة للنَّصِّ. فهو مكوِّن بنائيٌّ لا نستطيع إغفاله أو

---

(١) بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ: ٢٧.

(٢) يُنظر: م ، ن: ٢٦ .

(٣) يُنظر: تشظِّي الزَّمن في الرُّواية الحديثة: ٨ .

(٤) بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ٢٧ .

الاستغناء عنه، إذ إنَّه المسار الذي تترتَّب وفقًا له عناصر النَّصِّ بما فيه من شخصيَّات وأحداث وعلاقات(١).

ويجب أن نشير هنا إلى أنَّ النَّاقدة نبيلة إبراهيم قد نظَّرت لعنصر الزَّمن في كتابها المذكور آنفًا، ولم نجدها قد وظَّفته في الممارسة التَّطبيقيَّة، وربَّما يُفسِّر ذلك سبب اعتمادها على منهج بروب الوظائفيِّ الذي لم يُعطِ أهمِّيَّة للزَّمن في التَّطبيق وهذا ما ذهب إليه النُّقَّاد(٢).

وقد تناول الأرث النقدي العالمي الحديث عن الزَّمن في الأدب بأهتمام واتساع، وقسَّمه إلى زمن خاصٍّ وزمن طبيعيٍّ وبهذا الصَّدد يذكر أنَّ ((في دراستنا لطبيعة الأدب من زاوية الزَّمن ... فنُسمِّي الأوَّل الزَّمن النَّفسيَّ أو الزَّمن الدَّاخليَّ، والثَّاني الزَّمن الطَّبيعيّ أو الزَّمن الخارجيّ))(٣). وهو ما يُؤكِّد أنَّ التَّمييز بين الزَّمنيِّينِ لا يعني تعارضهما، بل لكلِّ زمنٍ فضاؤه وخصوصيَّته، فما الزَّمن الأوَّل إلَّا صورة باطنيَّة للشَّخصيَّات والذِّكريات، في حين أنَّ الزَّمن الطَّبيعيَّ يتجسَّد عبر الزَّمن التَّأريخيِّ والكونيِّ بين ثنايا النُّصوص الذي يخفي وراءه كيفيَّة صياغة الكاتب له واتِّخاذه مرجعًا لـــــــــه، والمعبِّر فيه عن أيديولوجيَّته(٤) .

وقد أصبح الزَّمن الدَّاخليُّ موضوعًا أساسيًا للأدب الحديث حتَّى أنَّ بعض الأعمال السَّرديَّة الكبيرة، قد مثَّل الزَّمن موضوعًا لها مثل رواية البحث عن الزَّمن المفقود لمارسيل بروست ورواية الجبل السَّحريِّ لتوماس مان(٥)، ومن هنا فإنَّ ((اهتمام الرُّوائيِّينَ ينصبُّ بالدَّرجة الأساس على

(١) يُنظر: النَّقد الجديد والنَّصُّ الرُّوائيُّ العربيُّ دراسة مقارنة للنَّقد الجديد في فرنسا وأثره في النَّقد الرُّوائيِّ العربيِّ من خلال بعض نماذجه(أطروحة دكتوراه): عمر عيلان، قسم اللُّغة والأدب العربيِّ، كلِّيَّة الآداب واللُّغات، جامعة منتوري، الجزائر، ٢٠٠٥- ٢٠٠٦م: ٢٧١ .

(٢) يُنظر: النَّقد البنيويُّ والنَّصُّ الرُّوائيُّ نماذج تحليليَّة من النَّقد العربيِّ الزَّمن – الفضاء– السَّرد: ٢/٢٥-٢٦ .

(٣) بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ٤٥ .

(٤) يُنظر: بنية النَّصِّ السَّرديِّ في رواية غدًا يوم جديد لعبد الحميد بن هدوقه(رسالة ماجستير)، نبيلة بونادة، قسم اللُّغة العربيَّة، كلِّيَّة الآداب، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، ٢٠٠٤–٢٠٠٥م: ٦٥.

(٥) يُنظر: تشظِّي الزَّمن في الرُّواية الحديثة : ٨ .

الزَّمن النَّفسيِّ))[١] ولعلَّه متأتٍّ من أثر الزَّمن على الشَّخصيَّة؛ لأنَّ ((التَّغيُّر في المكان غير محسوس مقابل التَّغيُّر الذي يقع للبشر))[٢]، فهو يُمثِّل القوَّة المحرِّكة والمغيِّرة لها[٣].

وفي دراسته الإجرائيَّة يعلن النَّقد عن الأسباب التي دعته للانطلاق في تحليل الرُّواية تحليلًا بنائيًّا من العنصر الزَّمنيِّ لكونه يُمثِّل[٤]:

- الأساس الذي تبنى عليه عناصر التَّشويق والسَّببيَّة والمنطقيَّة .
- لكون الزَّمن يعطي الشَّكل للرُّواية على وفق معالجتها له .
- الشَّبكة العلائقيَّة التي يدرج فيها الزَّمن ومدى تأثيره بالعناصر الأخرى .
- نوَّه النَّقد بأنَّ الرُّواية فنٌّ زمنيٌّ بامتياز .

وهذه الأسباب المعلنة – بلا شكٍ – تنمُّ عن رؤية نقديّة بنيوية للتعامل مع الزَّمن في النَّصِّ الرُّوائيِّ، وبناءً على هذا الأساس ينبغي الكشف عنه من داخل النَّسق اللُّغويِّ الخاضع له.

يطرح النَّقد مفهوم(التَّرتيب الزَّمنيِّ) بوصفه تقنيَّة من تقنيَّات التَّلاعب بالزَّمن في المستوى التَّنظيريِّ، ويعمل على توظيفه وبيان مدى اشتغاله في النُّصوص التَّطبيقيَّة ارتكازًا على رؤى ومعالجة جينيت لها؛ لكونها تركِّز على جماليَّات السَّرد، فهل التزم بما صرَّح به أم أنَّه خرج عنه؟

يشرع النَّقد في تحليل الزَّمن فيرى ((استحالة تتبُّع خيط زمنيٍّ بسطه القاصُّ دون العودة إلى الماضي أو الإشارة إلى المستقبل))[٥]، وقد توصَّل إلى أنَّ التَّذبذب الزَّمنيَّ يتحقَّق عبر تقنيَّتينِ هما: الاسترجاع والاستباق، وهو ما يُحقِّق البعد الجماليَّ للزَّمن انطلاقًا من مسؤوليَّة الزَّمن

---

(١) الفضاء الرُّوائي عند جبرا إبراهيم جبرا : إبراهيم جنداري، منشورات وزارة الثقافة، بغداد، ط١، ٢٠٠١م: ٦٥.

(٢) بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ١٢٤.

(٣) يُنظر: دلالة المكان في ثلاثيَّة نجيب محفوظ دراسة تطبيقيَّة (رسالة ماجستير): سعاد دحماني، كلِّيَّة الآداب قسم اللُّغة العربيَّة، جامعة الجزائر، ٢٠٠٧– ٢٠٠٨م: ٢٠٥ .

(٤) يُنظر: بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ٢٦–٢٧ .

(٥) بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ٣٩ .

الدَّاخليّ(النَّفسيِّ) الذي يُعنى بتصوير الواقع النَّفسيِّ من مشاعر وأحاسيس، إذ أخذت الذَّات تحتلُّ محلَّ الصَّدارة وفقد الزَّمن معناه وأصبح منضويًا ومنسوجًا في خيوط الحياة النَّفسيَّة(١) .

إذا ينطلق النَّقد في معالجته للزَّمن من المنطلقات البنيويَّة ولا سيَّما في الاستناد – كما أسلفنا- إلى جيرار جينيت، مشيرًا إلى أنَّ الزَّمن تحكمه علاقات أو تقنيَّات مهمَّة ومنها:

١- النِّظام (التَّرتيب).
٢- الدَّيمومة (المدى) .
٣- التَّواتر (الاسترداد).

أولًا: النِّظام (التَّرتيب الزَّمنيُّ للأحداث)

يخضع ترتيبُ الأحداث في النُّصوص السَّرديَّة لطريقة معيَّنة يختارها الكاتب ويعرضها بصورة فنِّيَّة؛ لأنَّ زمن القصَّة يسير بطريقة خطيَّة تتابعيَّة، في حين زمن الخطاب يقطع ثمَّ يعود إلى الماضي أو يقفز إلى الأمام(٢)، أو هو((ترتيب الأحداث على الخطِّ الزَّمنيِّ حسب ظهورها في الخطِّ السَّرديِّ))(٣)،مشيرًا إلى أنَّ ((التَّسلسل النَّصِّيَّ للزَّمن في الرُّواية من تقديم وتأخير وحذف وغير ذلك من الأبنية الهامَّة في الرُّواية))(٤)، ويُمثِّل النَّقد للتَّرتيب الزَّمنيِّ بين زمن القصِّة وزمن الخطاب بالمخطَّط الآتي(٥):

الماضي الحاضر المستقبل

خط الزَّمن

(١) يُنظر: م، ن: ٥٢.

(٢) يُنظر: نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغويَّة الحديثة :٤٢،و بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ : ٣٧ .

(٣) تشظِّي الزَّمن في الرُّواية الحديثة: ٢٤ .

(٤) بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ٣٧ .

(٥) يُنظر: م، ن: ٢٩.

حاضر / ماضٍ / مستقبل / حاضر / مستقبل / ماضٍ / ماضٍ

النَّصُّ

علمًا أنَّ الاختلاف في التَّوجُّهات البحثيَّة لا يمنع من الاتِّفاق على نقطة أساسيَّة عند علماء السَّرد متمثِّلة في العلاقة بين زمن القصِّ وزمن الحكاية؛ لأنَّ أساس البناء السَّرديِّ يكمن في الانزياحات الزَّمنيَّة[١].

ويذهب النَّقد إلى أنَّه يجب على الكاتب تحديد نقطة البدء في الرُّواية ((ولمَّا كان لا بدَّ للرُّواية من نقطة انطلاق تبدأ منها فإنَّ الرُّوائيَّ يختار نقطة البداية التي تُحدِّد حاضره وتضع بقية الأحداث على خطِّ الزَّمن من ماضٍ ومستقبلٍ وبعدها يستطرد النَّصُّ في اتِّجاه واحد في الكتابة غير أنَّه يتذبذب ويتأرجح في الزَّمن بين الحاضر والماضي والمستقبل))[٢]، وفي ما يبدو أنَّ التَّذبذب والتَّأرجح في الزَّمن هو الذي يخلق الانزياح ويمنح النَّصَّ جماليَّة. وعلى سبيل التَّمثيل يقف النَّقد على افتتاحيَّة ثلاثيَّة نجيب محفوظ التي تتميَّز بالتَّذبذب الزَّمنيِّ بين الماضي والحاضر وسببه هو أنَّ الرَّاوي يبدأ من ((لحظة من لحظات حياة الشَّخصيَّات))[٣]، ثُمَّ يعود إلى الماضي لتعريف القارئ بخلفياتها، ويقف على افتتاحيَّة بين القصرينِ ويتوصَّل إلى رصد الأحداث في الافتتاحيَّة بحيث لا تُقدَّم بشكلٍ متسلسل إذ يخلط بين الحاضر والماضي، ويعمل على إدخال هذه العناصر في شكلٍ عادات وروتين يتكرَّر كلَّ يومٍ[٤] .

لذا يستهلُّ النَّقد دراسته في الوقوف على الافتتاحيَّة إذ تضع اليد على الزَّمن الذي يُشكِّل نقطة الانطلاق، محدِّدًا طبيعتها في نقاط منها:

---

(١) يُنظر: تشظِّي الزَّمن في الرُّواية الحديثة: ٢٤.

(٢) بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ٢٩.

(٣) م، ن: ٣٠.

(٤) يُنظر: بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ : ٣٠.

- تتكوَّن الافتتاحيَّة من عنصرينِ هما الماضي والمكان، فمن الملاحظ أنَّ النَّقد يتَّكئ على مفهوم (الفضاء) المتشكِّل من (الماضي والمكان)، على الرَّغم من إعلانه عن تبنِّي مصطلح المكان في التَّنظير، فضلًا عن وعيه بشموليَّة الفضاء ومحدوديَّة المكان .

ويتَّضح لنا من دراسة النَّقد للافتتاحيَّة أنَّه يقف على افتتاحيَّة بين القصرينِ، ويتعرَّض إلى افتتاحيتي قصر الشَّوق والسُّكَّريَّة، مبيِّنًا وظيفتهما في[1]:

- ملء الفراغ الذي تركه الكاتب بين الجزأينِ .
- ربط أجزاء الثُّلاثيَّة بعضها ببعضٍ، حيث أنَّ قالب الثُّلاثيَّة يدعو إلى وحدة الأجزاء من جهة، ومن جهة أخرى تدعو إلى الانفصال والاستقلال .

وقد أعطى جينيت أهمِّيَّة بالغة في دراسته للعلاقة بين زمن القصِّ وزمن الحكاية، أو ما يطلق عليها المفارقة الزَّمنيَّة[2]، وتتحقَّق في النَّصِّ السَّرديِّ في ضوء تقنيَّات منها[3]:

١- الاستباق[4]أو التَّنبُّؤ[5]: وهو القفزة إلى الإمام .

إنَّ الاستباق في الرُّواية على وفق الدِّراسة لم يُوظِّفه الكاتب شأنه شأن الكُتَّاب الواقعيِّينَ، إذ لا يتناول المستقبل في صورة استباق أو تنبُّؤ لإخبار القارئ بما سيقع إنَّما كان يمسُّ المستقبل في صورة توقُّعات أو تخطيط من الشَّخصيَّة في ضوء المواقف التي تجتازها، وكانت هذه التَّوقُّعات أو الخطط تتحقَّق أولًا، وتتحقَّق تبعًا لتطوُّرِ الأحداث ولم يكن استباقًا بأي حالٍ[6].

ويجد النَّقد أنَّ نجيب محفوظ لم يستفد من تقنيَّة (الاستباق)؛ لأنَّ المنظور الزَّمنيَّ يُبنى أساسًا على فكرة التَّداعي والمناجاة، وهما تقنيَّتانِ تخصَّانِ روايات تيَّار الوعي والرُّواية النَّفسيَّة، وهذا

---

(١) يُنظر: م، ن : ٣٥ .

(٢) يُنظر: بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ٢٨.

(٣) يُنظر: م، ن: ٣٩.

(٤) يُنظر: م، ن: ٣٩.

(٥) يُنظر: تشظِّي الزَّمن في الرُّواية الحديثة: ٢٤.

(٦) يُنظر: بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ٤٤.

الموقف النَّقديُّ بدوره هو الذي حدا بالنَّقد الانتقال من الدِّراسة البنيويَّة للزَّمن بكونها عنصرًا بنائيًّا في النَّصِّ السَّرديِّ إلى مجال العلوم الإنسانيَّة لرصد خصوصيَّات الزَّمن الكونيِّ والنَّفسيِّ(١)، ممَّا يعني خروجًا عن الدِّراسة البنائيَّة للزَّمن ولم تلتزم بما موجود في النَّصِّ ومحاولة إعطاء تفسيرات خارج السِّياق النَّصِّيِّ .

٢- الاسترجاع أو الرُّجوع إلى الوراء: وهو على عكس الاستباق يُمثِّل العودة إلى الوراء، ويعرف بأنَّه استرجاع السَّارد لحدث وقع في الماضي القريب أو الماضي البعيد عن طريق الحلم أو الحوار أو التَّذكُّر قاطعًا لسير الأحداث في الماضي(٢)، وينقسم على ثلاثة أقسام:

أ- الاسترجاع الخارجيُّ يعود إلى ما قبل بداية النَّصِّ السَّرديِّ.

ب- الاسترجاع الدَّاخليُّ يعود إلى ماضٍ لاحقٍ لبداية النَّصِّ قد تأخَّر تقديمه في النَّصِّ والاسترجاع المزجيُّ وهو يجمع بين النَّوعينِ. إلَّا أنَّ جينيت يطلق عليه الاسترجاع المختلط، والبارز في هذه التَّقسيمات أنَّها لا تبتعد أو تختلف عن تقسيم جينيت لها، ويرى النَّقد في هذا الشَّأن أنَّ سير مجرى الزَّمن في الثُّلاثيَّة يخضع لتقنيتي الاسترجاع والاستباق وهو بذلك يختلف عن أسلوب الكتابة في الرُّوايات الواقعيَّة التي يتَّجه فيها الزَّمن على وفق خطٍّ متواصلٍ مستقيمٍ(٣).

ويُؤكِّد النَّقد أنَّ ((الاسترجاع بأنواعه الثَّلاثة يُمثِّل جزءًا هامًّا من النَّصِّ الرُّوائيِّ وله تقنيَّاته الخاصَّة ومؤشراته المميَّزة ووظيفته التي تختلف من رواية إلى رواية))(٤)، وقد وضَّحت الدِّراسة أنَّ الكاتب قد لجأ إلى الاسترجاع الخارجيِّ لملء فراغات زمنيَّة تسهم في فهمِّ مسار الأحداث، وتركَّز ذلك في الافتتاحيَّة أو عند ظهور شخصيَّة جديدة من أجل التَّعرُّف على ماضيها، فضلًا عن

(١) يُنظر: النَّقد الجديد والنَّصُّ الرُّوائيُّ العربيُّ دراسة مقارنة للنَّقد الجديد في فرنسا وأثره في النَّقد الرُّوائيِّ العربيِّ من خلال بعض نماذجه: ٢٧٦.

(٢) يُنظر: بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ٣٧.

(٣) النَّقد الجديد والنَّصُّ الرُّوائيُّ العربيُّ النَّقد الجديد والنَّصُّ الرُّوائيُّ العربيُّ دراسة مقارنة للنَّقد الجديد في فرنسا وأثره في النَّقد الرُّوائيِّ العربيِّ من خلال بعض نماذجه: ٢٧٤ .

(٤) م، ن: ٤٠.

علاقتها بالشَّخصيَّات الأخرى[١]، وذلك بالاعتماد على الذَّاكرة إذ تستحضر إحدى الشَّخصيَّات ماضيها؛ لأنَّ ((الاعتماد على الذَّاكرة يضع الاسترجاع في نطاق منظور الشَّخصيَّة ويصبغه بصبغة خاصَّة ويُعطيه مذاقًا عاطفيًّا))[٢]، ويجد أنَّ وروده كثيرٌ في النَّصِّ الرُّوائيِّ الواقعيِّ عامَّة إذ يترك ((الرَّاوي مستوى القصِّ الأوَّل ليعود إلى بعض الأحداث الماضية، ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها))[٣]، ويتفرَّع الاسترجاع في الرُّواية إلى نوعينِ هما: الاسترجاعِ الخارجيِّ والاسترجاعِ الدَّاخليِّ .

والاسترجاع الخارجيُّ الذي يُؤدِّي وظيفته في ملء فراغات زمنيَّة تُساعد على فهم مسار الأحداث، أو العودة إلى شخصيَّات ظهرت بإيجاز في الافتتاحيَّة ولم يتَّسع المقام لعرض خلفيَّتها أو تقديمها[٤]، إذ يبرز هذا النَّوع من الاسترجاع عندما ((تكون المقارنة والمقابلة بين الماضي الخارجيِّ والحاضر الرُّوائيِّ إشارة إلى مسار الزَّمن، ومقامًا لإبراز معالم التَّغيُّر ومواضع التَّحوُّل. كيف كانت الأحوال في الماضي وكيف أصبحت؟ فالعادات تتغيَّر أو تظلُّ كما هي))[٥]، ويستشهد بالنَّصِّ ((ولكن عائشة كانت مشغولة في تلك اللَّحظة بالتَّطلُّع إلى مرآة فوق نضد بين حجرة السَّيِّد وحجرتها، لم تزايلها إعادة التَّطلُّع إلى مرآة وإن لم يعد لها معنى بمرور الزَّمن لم يعد يروعها منظر وجهها الضَّحل، وكلَّما سألها صوت باطنيٌّ " أين عيشة زمان؟ " أجابت دون اكتراث، وأين محمَّد وعثمان وخليل))[٦]، فمن الملاحظ على النَّقد أنَّه اكتفى بإعطاء مثال على ذلك من دون الإشارة إلى تواتر التَّقنيَّة أو درجة حضورها في النَّصِّ ممَّا انعكس على الدِّراسة التي لم تعطِ انطباعًا وافيًا[٧]، إذ لا يسعنا إلَّا أن نجاري الرَّأي القائل :((أثَّرت الدِّراسة التَّجزيئيَّة للزَّمن على النَّتائج التي

---

(١) يُنظر: م، ن: ٤٠.

(٢) م، ن: ٤٣ .

(٣) م، ن: ٤٠

(٤) ينظر: بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ : ٤٠ .

(٥) م، ن: ٤٠ .

(٦) بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ٤٠-٤١ .

(٧) يُنظر: النَّقد الجديد والنَّصُّ الرُّوائيُّ العربيُّ دراسة مقارنة للنَّقد الجديد في فرنسا وأثره في النَّقد الرُّوائيِّ العربيِّ من خلال بعض نماذجه: ٢٧٥ .

حاولت النَّاقدة استخلاصها... فجاءت كلُّ الاستنتاجات مرتبطة بجزئيَّات تنفصل الواحدة منها عن الأخرى))[١] .

ويتوصَّل النَّقد إلى نتيجة مؤدَّاها وجود هذا النَّوع ((في السُّكَّريَّة أكثر منه في قصر الشَّوق))[٢]، ولا يُقدِّم مسوِّغًا لتعليله الذي يُعزى إلى رواية السُّكَّريَّة التي مثَّلت ((المطاف الأخير للأجيال التي تتحدَّث عنها ثلاثيَّة نجيب محفوظ ممَّا يبدو مسوِّغًا أن تكثر شخصيَّات هذه الرُّواية من استرجاعها للماضي المتمثِّل في الجزأين السَّابقينِ، فضلًا عن أنَّ هذا الاسترجاع يُوحي بانكسار الذَّات في حاضر الرُّواية وتأزُّمها في محيطها لذا فهي تهرب إلى الماضي حيث عاش أبطاله في جهلهم كما أرادوا))[٣] .

وفي ما يخصُّ النَّوع الثَّاني من تقنيَّة الاسترجاع فيتجلَّى في الاسترجاع الدَّاخليِّ الذي يلجأ إليه الكاتب ليُعالِج ((الأحداث المتزامنة حيث يُستَلزَم تتابع النَّصِّ أن يترك الشَّخصيَّة الأولى ويعود إلى الوراء ليصاحب الشَّخصيَّة الثَّانية))[٤]، ويَتَوصَّل النَّقد إلى عدم ورود هذا النَّوع بكثرة في الرُّواية إذ ((ينتج عنه بعض اللَّبْسِ))[٥]، ويُلاحظ أنَّ النَّقد في تنظيراته قد أضاف نوعًا ثالثًا للاسترجاع ولم يُقدِّم أنموذجًا له في الثَّلاثيَّة وبقي على مستوى التَّنظير فقط[٦]، وهذا مردود برأينا إذ إنَّه قد أشار إلى وجود الاسترجاع المزجيِّ في الرُّواية، والقصد منه هو حضور النَّوعينِ كليهما أي: الدَّاخليِّ والخارجيِّ في النَّصِّ الرُّوائيِّ.

---

(١) بنية النَّصِّ السَّرديُّ من منظور النَّقد الأدبيِّ: ١٢٧ .

(٢) بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ٤١ .

(٣) التَّحليل البنيويُّ للرُّواية العربيَّة:١٦٢- ١٦٣ .

(٤) بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ٤١.

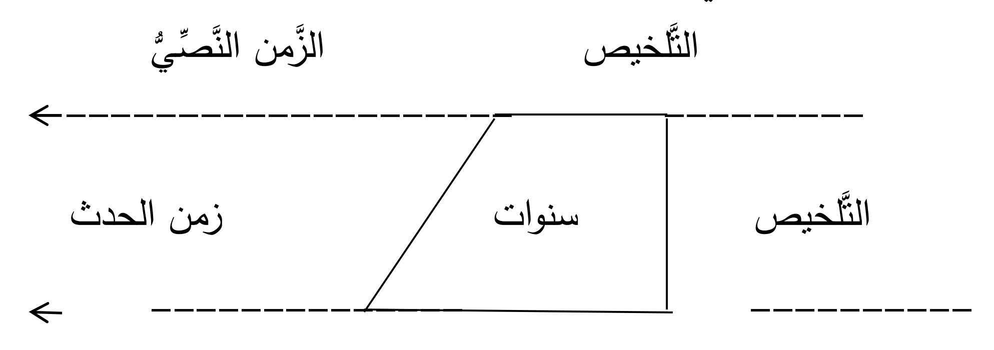
(٥) م، ن: ٤١.

(٦) يُنظر: النَّقد الجديد والنَّصُّ الرُّوائيُّ العربيُّ دراسة مقارنة للنَّقد الجديد في فرنسا وأثره في النَّقد الرُّوائيِّ العربيِّ من خلال بعض نماذجه: ٢٧٦.

ثانيًا: الدَّيمومة[١] أو المدى[٢]:

وتعرف بأنَّها علاقة تنشأ بين أحداث القصَّة كما هي في الواقع وبين المدَّة الزَّمنية التي تستغرقها في النَّصِّ من حيث السُّرعة والبطء[٣]، أو هي الدِّراسة المقارنة لتقطيع الحكاية على وفق (السَّنوات، الشُّهور، الأيام، اللَّحظات) وتقطيع القصِّ وفقًا لعدد السُّطور والصَّفحات[٤]. أما بالنِّسبة لأشكال تُحقِّق الدَّيمومة في النَّصِّ السَّرديِّ أو ما يطلق عليه(تقنيَّات الإيقاع السَّرديِّ)، فيوضِّحها النَّقد بما يأتي:

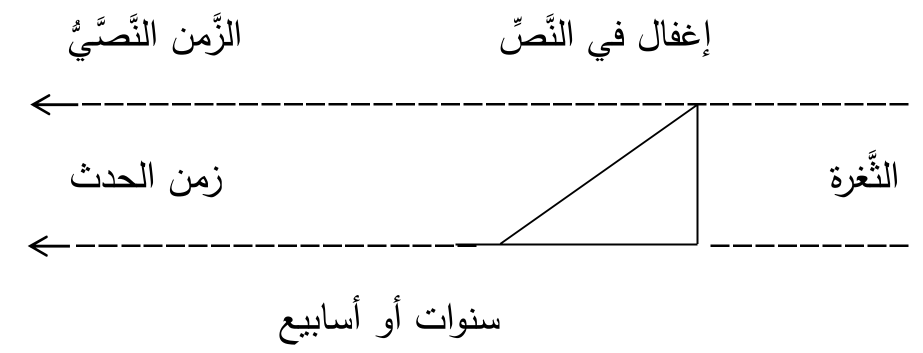
١- التَّلخيص أو الإسراع: هو ((ضغط فترة زمنيَّة في مقطعٍ نصَّيٍّ قصير))[٥]، أو هو أحداث كثيرة يمرُّ عليها القصُّ بسرعة[٦]، وفي هذه الحالة تُترك فراغات زمنيَّة من دون شعور القارئ بها لدور الكلمة في الإيهام بأنَّ الزَّمن لم يُقطع[٧]، وبذلك يكون زمن القصِّ > زمن الخطاب، ويُمثِّل له بالمخطَّط الآتي[٨]:



(١) يُنظر: م، ن : ٥٢.
(٢) يُنظر: تشظِّي الزَّمن في الرُّواية الحديثة: ٢٤.
(٣) يُنظر: نقد الرُّواية من وجهة نظر الدِّراسات اللُّغويَّة الحديثة: ٤٣، وتشظِّي الزَّمن في الرُّواية الحديثة: ٥٢ .
(٤) يُنظر: تشظِّي الزَّمن في الرُّواية الحديثة: ٢٤ .
(٥) بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ: ٥٤.
(٦) يُنظر: تشظِّي الزَّمن في الرُّواية الحديثة: ٢٤.
(٧) يُنظر: نقد الرُّواية من وجهة نظر الدِّراسات اللُّغويَّة الحديثة: ٤٣ .
(٨) يُنظر: بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ : ٥٥.

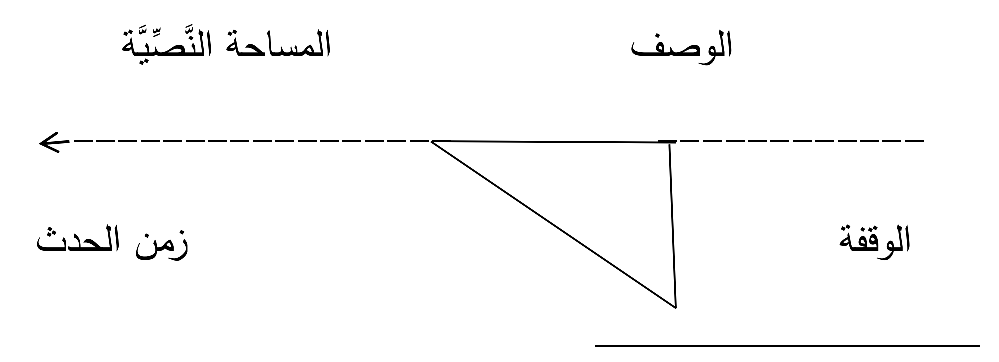
ويقف النَّقد على التَّلخيص ويصل إلى أنَّ نجيب محفوظ لم يُوظِّفه على مساحة واسعة من النَّصِّ؛ لأنَّه كان يحصر الحوادث في إطار زمنيٍّ محدود، كما أنَّ الوقفة الوصفيَّة قليلة وقصيرة في النَّصِّ وهو في ذلك يخالف أسلوب الواقعيِّينَ في كتابة الرُّواية.

٢-الحذف عند جينيت: عُبِّرَ عنه في النَّقد بمصطلح الثَّغرة[١]، وهو ما يتعلَّق بسرعة النَّصِّ الزَّمنيَّة إذ يمرُّ الكاتب على مدَّة من دون ذكرها في النَّصِّ[٢]، ويُمثَّل له بالشَّكل الآتي[٣]:



وأما الثَّغرة فتتميَّز بحضورها على نوعينِ هما: الثَّغرة المذكورة المميَّزة: التي تدلُّ عليها عبارات منها بعد مرور سنة، والثَّغرة الضِّمنيَّة: التي يكتشفها القارئ، وهذا النَّوع يطلق عليه جينيت (الحذف الضِّمني)، وهو أكثر حضورًا من النَّوع الأوَّل في نصِّ الثُّلاثيَّة.

٣-الوقفة: عبارة عن توقف زمنيٍّ في سير النَّصِّ من دون أيَّة حركة زمنيَّة[٤]، ويتمُّ ذلك في ضوء الوصف أو التَّأمُّل أو التَّحليل، ويُمثَّل له بالشَّكل الآتي[٥]:



(١) يُنظر: م ، ن : ٦٤.
(٢) يُنظر: م، ن: ٦٤.
(٣) يُنظر: م، ن: ٥٥.
(٤) يُنظر: بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ٥٤.
(٥) يُنظر: م، ن : ٥٥.

<--

٤- المشهد: وهو((المساواة بين زمن القصّ وزمن الحكاية))[١]، ويقترب المشهد الحواريُّ في القص من المسرح لاحتوائه على الصّراع والتّأزُّم في كثير من الأحيان ولا شكَّ في أنَّ هذه المساحة أضفت على المشهد طابعًا جديدًا فأصبح أقرب إلى بؤرة زمنيَّة أو نواة أصيلة تبُنى حولها العناصر الأخرى[٢]، ويُمثّل له بالشّكل الآتي[٣]:

	الزَّمن النصي	
المشهد	الحوار	زمن الحدث

والمشهد يعطي ((للقارئ إحساسًا بالمشاركة الجادَّة في الفعل، إذ إنَّه يسمع عنه معاصرًا وقوعه كما يقع بالضَّبط وفي نفس لحظة وقوعه لا يفصل بين الفعل وسماعه سوى البرهة التي يستغرقها صوت الرُّوائيِّ في قوله، لذلك يستخدم المشهد للحظات المشحونة ويُقدِّم الرَّاوي دائمًا ذروة سياق الأفعال وتأزُّمها في مشهد))[٤]، وينماز بكونه يُمثِّل أساس الرُّواية ويتَّصف بصفات المشهد الواقعيِّ بما ينضوي تحته من صراعات وحركيَّة للشَّخصيَّات .

والملاحظ من الأشكال أو المخطَّطات الواردة في النَّقد الذي يعتمد على تسمية الزَّمن النَّصِّيِّ وزمن الحدث، وهو التَّقسيم المعتمد من قبل هارالد فاينريش حول الزَّمن إذ أعلن من خلالها أنَّه أفاد من بنفنسنت[٥].

---

(١) تشظِّي الزَّمن في الرُّواية الحديثة: ٢٤.

(٢) يُنظر: بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ٦٥- ٦٦ .

(٣) يُنظر: م ، ن : ٥٥.

(٤) بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ٦٥.

(٥) يُنظر: مستويات البناء النَّصِّيِّ في: رائحة الكلب، حمائم الشَّفق، عواصف جزيرة الطُّيور وزهور الأزمنة المتوحشة لجيلالي خلاص: لينذة حفصيّ، (رسالة ماجستير)، قسم اللُّغة العربيَّة كلِّيَّة الآداب، جامعة منتوري، ٢٠٠٩-٢٠١٠م: ١٦.

ويتّضح لنا من هذه المخطّطات التي وضعها النّقد أنّه أراد توضيح المفاهيم البنيويَّة للسَّرد وتقديمها للقارئ العربيّ بيسر، فقد كان له فضل السَّبق في استقدامها إذ سرعان ما اعتمدها الباحثون وأخذت تستقطب اهتمامهم .

ويُقدِّم النَّقد مسوِّغًا لدراسته للمدَّة الزَّمنيَّة أي من حيث سرعة النَّصِّ وبطئه بقوله:((ولا ندَّعي بأي حالٍ من الأحوال أنَّنا سنتمكن دائمًا من التَّحليل الدَّقيق التَّفصيليّ لهذه العلاقة. حيث أنَّ الزَّمن الطبيعيَّ لوقوع الأحداث لا يُذكَر في كلِّ حالٍ من الأحوال في كلمات النَّصِّ الرُّوائيِّ ليستطيع الباحث أن يتبيَّن النِّسبة الصَّحيحة، ولكن التَّوصُّل إلى نسب تقديريَّة يكشف عن حقائق هامَّة في هذا المجال. فإنَّه ممَّا لا شكَّ فيه أنَّ تقديم فترة زمنيَّة قصيرة في عدد كبير من الصَّفحات يُؤدِّي إلى إيقاع مختلفٍ كلَّ الاختلاف عن معالجة فترة زمنيَّة طويلة ممتدَّة في بضعة أسطر))[١]. وفي هذا الشَّأن نجد أنَّ النَّقد قد حذا حذو النَّاقد تودوروف الذي اضطر للحديث إلى نسبٍ تقريبيَّة [٢] .

ثالثًا: التواتر[٣]:

تُعد من المقولات المهمّة – وفقًا للرُّؤية النَّقديَّة على الرَّغم من تجاهلها من قبل مطبقي منهج جيرار جينيت لصعوبة التَّعامل معها، ويُقصَد به هو رجوع العناصر نفسها عن طريق تكرار العنصر الحكائيِّ مرات عدَّة في القصِّ أو عن طريق الاستعادة وهو القصُّ الواحد لأحداث تكرَّرت[٤].

وفي تناوله لأقسام الزَّمن في بناء الثلاثيَّة يقف على الزَّمن التَّاريخيِّ، فالتَّأريخ يُمثِّل ((إسقاطًا للخبرة البشريَّة على خطِّ الزَّمن الطَّبيعيِّ. وهو يُمثِّل ذاكرة البشريَّة... ويستطيع الرُّوائيُّ أن يغترف منه كلَّما أراد أن يستخدم خيوطه في عمله الفنِّيِّ))[٥]، وفي الثَّلاثيَّة تتميَّز بتحديد محكَّم من حيث

---

(١) بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ٥٢ .

(٢) يُنظر : الفضاء الروائي في روايات جبرا إبراهيم جبرا : ١٤٠ .

(٣) يُنظر: تشظِّي الزَّمن في الرُّواية الحديثة: ٢٥.

(٤) يُنظر: م ، ن : ٢٥.

(٥) بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ٤٦ .

الشَّكل الزَّمنيِّ فنجد[1]:

١- بين القصرينِ: من أكتوبر ١٩١٧ إلى أبريل ١٩١٩م .
٢- قصر الشَّوق: من يوليو ١٩٢٤ إلى أغسطس ١٩٢٧م .
٣- السُّكَّريَّة: من يناير ١٩٣٥ إلى صيف ١٩٤٤م .

ويشير النَّقد في ضوء دراسته للزَّمن التَّأريخيِّ إلى أنَّ الإنسان يرى العالم رؤيتينِ متناقضتينِ[2]:

- رؤية تشاؤميَّة تعد الزَّمان عنصرًا تدميريًّا يُحطِّم قوى الإنسان .
- رؤية تفاؤليَّة تجعل من الزَّمان الدِّعامة الأساسيَّة في بناء صرح الحضارة الانسانيَّة.

والجدير بالذكر أنَّ رؤية النَّقد للزَّمن المتأتِّية من المقابلة بين الرُّؤيتينِ تنبثق من فكرة الثُّنائيَّات إحدى مرتكزات النَّقد البنائيِّ، فضلًا عن تفسيرها تفسيرًا فلسفيًا .

ويرى النَّقد أنَّ الزَّمان التَّأريخيَّ يُجسَّد عبر طرائق مختلفة منها[3]:

- يجعل من الوقائع التَّأريخيَّة التي وقعت في فترة زمنيَّة إطارًا للرُّواية فتصير هذه الوقائع معالم على الطَّريق يتعرَّف القارئ عن طريقها على الواقع الخارجيِّ في النَّصِّ التَّخييليِّ، فيُوظِّف الكاتب الحوادث التَّأريخيَّة لتشكيل خلفيَّة تتحرَّك في مجالها شخصيَّات الرُّواية، وهو ما لجأ إليه نجيب محفوظ في الثُّلاثيَّة ومن ذلك اشتراك فهمي في المظاهرات في ثورة ١٩ ووفاته في إحدى المظاهرات السِّلميَّة بعد انتصار الثَّورة برصاصة طائشة، فللأحداث التَّأريخيَّة دورٌ مهُّم في تلاحم الأحداث بحيث يتطابق الإطار الزَّمنيِّ الدَّاخليِّ للرُّواية ممثَّلًا بعمر الشَّخصيَّات مع الإطار الزَّمنيِّ الخارجيِّ ممثَّلًا بالحقبة التَّأريخيَّة.

---

(١) يُنظر: م، ن: ٤٦ .
(٢) يُنظر: م، ن: ٤٧ .
(٣) يُنظر: بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ٤٨-٤٩ .

ويُبيِّن النَّقد أنَّ الزَّمن الكونيَّ وهو النَّوع الثاني من الزَّمن الخارجيِّ فينفرد بالتَّكرار واللَّانهائيَّة، إذ يختصُّ بأساطير الخصب الرَّامزة إلى أبديَّة الحياة وتجدُّدها، وقد تجلَّى ذلك واضحًا في الثُّلاثيَّة، فقد قسَّم الزَّمن تقسيمًا موسميًّا، إذ تشهد نهاية بين القصرينِ وفاة فهمي وميلاد نعيمة، كما تتزامن وفاة ابني عائشة وميلاد كريمة في قصر الشُّوق، مع وفاة أمينة وميلاد ابن كريمة في نهاية السُّكَّريَّة(١).

وأمَّا الزَّمن النَّفسيُّ فنلاحظ أنَّ النَّقد قد تمثَّل نموذج جينيت بصورة واضحة في مجالي سرعة النَّصِّ وبطئه إذ أشار إلى الثَّغرة (الحذف)، الوقفة، المشهد والتَّلخيص، ومن جانب آخر أنَّه لم يلتزم بالأصل المنهجيِّ فهو يُقدِّم دراسته على أساس مقارنة مساحة النَّصِّ وسرعة الحدث، إلَّا أنَّ جينيت قدَّم دراسته على أساس المقارنة بين زمن القصَّة وزمن السَّرد(٢).

نستخلص من دراستنا النقديَّة لبناء الزَّمن في كتاب(بناء الرُّواية) ما يأتي:

- استثمر النَّقد في المعالجة الزمنيَّة البنائيَّة المعطيات الغربيَّة تنظيرًا أكثر منه تطبيقًا، مما انعكس على النَّتائج محاولًا البرهنة على الطُّروحات الخارجيَّة من النَّصِّ وليس العكس مما انعكس على المنهج المتَّبع .
- تقصَّى النَّقد الزَّمن وبيَّن مفهومه، أنواعه، شعريتهُ، مما ينبئ عن أنَّه تعامل مع الزَّمن بكلِّ أبعاده وقدَّم تفسيرات متنوِّعة له مما أخرجه عن مجال اشتغاله المتمثِّل في المنهج البنيويِّ .
- إنَّ دراسة الزَّمن جزئيَّة والاعتماد على أمثلة مجتزأة لا يمكن الوثوق بها والوصول إلى إعطاء البنية الزَّمنيَّة المتحكِّمة في النَّصِّ الرُّوائيِّ وإنَّما جاءت النَّتائج تقديريَّة، وهذا ما وجدناه واضحًا في معالجته للمفارقة الزَّمنيَّة والإيقاع الزَّمنيِّ، وهو بلا شكٍّ يُشير إلى التَّمثل الواضح لمنهج جينيت الذي يرى صعوبة تحليله ودراسته فقد أكَّد على ((التَّحليل المفصَّل لهذه الآثار متعبًا

---

(١) يُنظر: م، ن: ٥٠ .

(٢) يُنظر: النَّقد الجديد والنَّصُّ الرُّوائيُّ العربيُّ دراسة مقارنة للنَّقد الجديد في فرنسا وأثره في النَّقد الرُّوائيِّ العربيِّ من خلال بعض نماذجه: ٢٧٧.

وخاليًا من كلِّ دقَّة حقيقيَّة... مادام الزَّمن القصصيُّ يكاد (لا يستدلُّ عليه) أبدًا بالدِّقَّة التي قد تكون ضروريَّة فيه)) [١] .

المكان في المحور النَّظريِّ والإجرائي

قراءة في المصطلح، المفهوم، الأنواع

يرد كثيرًا في النَّقد مصطلح المكان والمصطلحات الأخرى المقاربة له، ومنها الفضاء والفراغ والبقعة، فضلًا عن التَّنبُّه إلى الفرق بين المكان والفضاء[٢]، وهذا ما يُنبئ من جهة عن تعدُّد المصطلحات التي تُطلق على المكان، واختلاف دلالة هذه الكلمات من جهة أخرى، حيث إنَّ كلًا من (الموقع والمكان) يدلَّانِ على المكان المحدَّد الذي يتركَّز فيه الحدث، بينما كلمة (الفراغ) تدلُّ على المكان المتَّسع الذي تتكشَّف فيه الأحداث. إلَّا أنَّه وعلى الرَّغم من الوعي باختلافها، يُفضِّل النَّقد مصطلح (المكان) اتِّساقًا مع الذَّوق العربيِّ[٣]، وذلك بصريح العبارة ((إلَّا أنَّنا التزمنا في هذا البحث استخدام كلمة المكان اتِّساقًا مع لغة النَّقد العربيِّ))[٤].

---

(١) خطاب الحكاية : ١٠٢.

(٢) يُنظر: بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ٧٥-٧٦ .

(٣) يُنظر: المصطلح السَّرديُّ في النَّقد الأدبيِّ العربيِّ الحديث: ٤٢٢.

(٤) بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ٧٦.

وعليه فهناك مفهومينِ للمكان الأوَّل فهو((محدَّد يتركَّز فيه مكان وقوع الحدث، والآخر أكثر اتِّساعًا يُعبِّر عن الفراغ المتَّسع الذي تتكشَّف فيه أحداث الرُّواية))[١]، ولا ريب في أنَّه تنبَّه إلى وجود فرق بين النَّوعينِ لكون الفراغ أشمل، ونحن نرى أنَّ التَّسمية الأقرب إلى الموضوعيَّة هي (الفضاء) بدلًا عن الفراغ.

ويُشير النَّقد في إحدى دراساته إلى أنَّه قد يدرس الزَّمان إلى جنب المكان في مصطلح مُوحَّد ألا وهو (الزمكان) استنادًا إلى رؤية النَّاقد ميخائيل باختين[٢]، فيصبح السُّؤال عن علاقة الزَّمان بالمكان سؤال مشروع، متى يبدأ الأوَّل وأين ينتهي الثَّاني؟ وهل يمكن الفصل بينهما[٣]؟

إنَّ هذه الإشكاليَّة يجيب عنها النَّقد في صدد الحديث عن الرُّواية ((إذا كان الزَّمن يُمثِّل الخطَّ الذي تسير عليه الأحداث، فإنَّ المكان يظهر على هذا الخطِّ ويصاحبه ويحتويه))[٤]، ويواصل مناقشته لهذه المسألة شارحًا لها بقوله:((يدرك الزَّمان إدراكًا غير مباشر من خلال فعله في الأشياء يدرك المكان إدراكًا حسِّيًّا مباشرًا ... فمن معناه الفيزيقيِّ القريب البعيد المرتفع المنخفض إلى معناه الميتافيزيقيِّ المتدنِّي الرَّفيع الوضيع))[٥]، إذ لا ينفصل الزَّمان عن المكان في النَّصِّ الأدبيِّ وإنَّما جاء الفصل للدِّراسة فقط.

ويشير النَّقد إلى أنَّ النَّصَّ الرُّوائيَّ يخضع إلى ((تنظيم مكانيٍّ آخر من حيث تكوينه المادِّي. فإنَّ الرُّواية تأتي في شكل يطبع بخطٍّ أو عدَّة خطوط مختلفة وينقسم إلى فصول وفقرات وجمل. وتضبط الجمل وعلاقاتها علامات وترقيمات وفواصل ونقاط. وكلُّ هذه الوسائل تستخدم استخدامًا جماليًّا يخدم البناء الرُّوائيَّ))[٦]، ويرى النَّاقد محمَّد سويرتي أنَّ مفهوم الفضاء المذكور

---

(١) م، ن: ٧٦.

(٢) يُنظر: تشظِّي الزَّمن في الرُّواية الحديثة: ١١. والنَّقد الأدبيُّ: ٩ .

(٣) يُنظر: شعريَّة الفضاء المغلق السجن أنموذجًا (رسالة ماجستير): ريمة برقرق، كليَّة الآداب والعلوم الإنسانيَّة – جامعة الحاج لخضر – باتنة، الجزائر، ١٤٣٠هـ – ٢٠٠٩م(الشَّبكة المعلوماتيَّة).

(٤) بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ٧٦.

(٥) القارئ والنَّصُّ العلامة والدِّلالة: ٣٧ .

(٦) م، ن: ٧٧.

آنفًا في النَّقد لا يختلف عمَّا جاء به الغربيُّونَ في قولهم :(("ما الفضاء الأدبيُّ ؟" ما هو على الورقة سوى إعداد بياضات واسودادات... وبالمعنى الأكثر تجريديَّة، إنَّه الموضع الذي تتوزَّع فيه الإشارات في آنٍ واحد))[١]، ولعلَّ النَّصَّ يشير إلى الفضاء النَّصِّيِّ تمييزًا له عن غيره .

وبالنِّسبة إلى كيفيَّة تحديد مفهوم (المكان) في النَّقد فإنَّه يُحدُّ بتعريفات كثيرة منها[٢]:

- المكان: يُمثِّل الخلفيَّة أو الإطار التي تقع فيها الأحداث، ولعلَّ هذا يُعطي دلالة مباشرة عن طبيعة تشكُّل المكان في النَّصِّ السَّرديِّ.
- المكان: ليس حقيقة مجرَّدة وإنَّما يظهر في الأشياء التي تشغله. وهو ما يُؤكِّد الاندماج البنائيِّ بوصفه عنصرًا يُؤثِّر في المكوِّنات الأخرى ويتأثَّر بها، أي في ما يخصُّ وظيفته.
- يتمظهر المكان في العمل السَّرديِّ في ضوء تقنيَّة الوصف، فبناء أو تشكيل المكان في النَّصِّ السَّرديِّ ينهض على أساس خبرة الكاتب في توظيفه للوصف توظيفًا جماليًّا يصبُّ في خدمة محور النَّصِّ، فضلًا عن الدَّور الذي يلعبه في إضفاء الدِّلالات المؤثِّرة على مسار النَّصِّ.

وهذه التَّحديدات تتَّفق على أنَّ المكان في العمل الأدبيِّ ليس هو المكان الواقعيُّ بل المكان المنزاح عن الواقع، فضلًا عن الدَّور الذي يضطلع به في البناء النَّصِّيِّ.

ويُضيف النَّقد أنَّ ((المكان حقيقة معاشة، ويُؤثِّر في البشر بنفس القدر الذي يُؤثِّرون فيه، فلا يوجد مكان فارغٌ أو سلبيٌّ، ويحمل في طيَّاته قيمًا تنتج من التَّنظيم المعماريِّ، كما تنتج من التَّوظيف الاجتماعيِّ فيفرض كلُّ مكانٍ سلوكًا خاصًّا على النَّاس الذين يلجؤون إليه))[٣]، ولعلَّ هذا ما يشير إلى صلة المكان ((الفنِّيِّ القائم في النَّصِّ باللُّغة هي صلة ترجمة إلى أنساق مكوَّنة من رموز وإشارات تنهض على غرار أنساق أخرى تمَّ التَّواضع بخصوصها بين مجموع أفراد المجتمع.

---

(١) النَّقد البنيويُّ والنَّصُّ الرُّوائيُّ نماذج تحليليَّة من النَّقد العربيِّ الزَّمن –الفضاء– السَّرد: ٨٤/٢.

(٢) يُنظر: بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ :٧٦.

(٣) مشكلة المكان الفنِّيِّ: يوري لوتمان، تقديم وترجمة: سيزا قاسم، ضمن كتاب جماليَّات المكان، الدَّار البيضاء، ط٢، ١٩٨٨م: ٦٣ .

ذاك ما يُسمِّيه " لوتمان " بـ" نظام النمذجة الأولى"))[١]. وهذا يعني أنَّ المكان هو مكان ثقافيٌّ فالإنسان يُحوِّل معطيات الواقع المحسوس ويعطيها دلالةً من خلال اللُّغة التي تُعدُّ آليَّة من آليَّات تُحويل معطيات الواقع إلى نظام[٢].

إذًا فأثر المكان على الشَّخصيَّة يبدو واضحًا فالرِّحلة والانتقال من مكان إلى آخر يُصاحبه تحوُّل في الشَّخصيَّة إذ إنَّ الانتقال مستمدٌّ من عمليَّة البحث، في حين الانغلاق يجعلها في حالة تعبر عن العجز وعدم القدرة على الفعل والتَّفاعل مع العالم الخارجيِّ[٣].

بناء المكان:

يُناقش النَّقد هذا الموضوع انطلاقًا من فكرة مفادها أنَّ أهمِّيَّة المكان يُحدِّدها الدَّور الذي يحتله في النَّصِّ السَّرديِّ، إذًا يلعب المكان في السَّرد دورًا مُكمِّلًا لدور الزَّمان فهو لا يقلُّ أهمِّيَّة عنه في تحديد دلالة العمل السَّرديِّ[٤]، فإنَّ الحديث عن المكان هو حديث عن اللُّغة نفسها، حديث عن أسلوب عرضه وطريقة تقديمه وتجسيده في العمل السَّرديِّ والمتمثِّل عن طريق الوصف إذ يرتبط المكان بالإدراك الحسِّيِّ ويظهر في الأشياء التي تملأ الفراغ، فعندما يُقدِّمها الكاتب يلجأ إلى الوصف لإعطاء الصُّورة الواضحة عنه[٥]. وهذا ما يُنبئ عن تركيز النَّقد عن أهمِّ طريقة لتقديم المكان في النُّصوص الأدبيَّة تتمثَّل في الوصف، ويعرف الوصف بأنَّه ((أسلوب إنشائيٌّ يتناول ذكر الأشياء في مظهرها الحسِّيِّ ويُقدِّمها للعين))[٦]، ونلحظ أنَّ النَّقد في تعريفه للوصف قد انطلق من نظرة النَّقد العربيِّ القديم موردًا تعريف الناقد قدامة بن جعفر(ت٣٣٧هـ) وذلك في قوله:((الوصف إنَّما هو ذكر الشَّيء كما فيه من الأحوال والهيئات ولما كان أكثر وصف الشُّعراء إنَّما يقع على الأشياء المُركَّبة من ضروب المعاني كان أحسنهم وصفًا من أتى في شعره بأكثر المعاني

(١) البداية في النَّصِّ الرُّوائيِّ: صدُّوق نور الدِّين، دار الحوار، سوريَّة، ط١٩٩٤،١م: ٤٨ .

(٢) يُنظر: مشكلة المكان الفنِّيِّ: ٦٤ .

(٣) يُنظر: بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ٧٧.

(٤) يُنظر: تشظِّي الزَّمن في الرُّواية الحديثة: ٧٦.

(٥) يُنظر: دلالة المكان في ثلاثيَّة نجيب محفوظ دراسة تطبيقيَّة: ١٨ .

(٦) بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ٧٩ .

التي الموصوف مركب منها، ثُمَّ بأظهرها فيه وأولاها حتى يحكيه بشعره ويُمثِّله بنعته))[١]، ممَّا يعني أنَّه على الرَّغم من وجود الرَّغبة المُلحَّة في تجديد الأساليب والتَّقنيَّات إلَّا أنَّه لا ينعزل عن الأصول العربيَّة والتُّراث النَّقديِّ العربيِّ.

إنَّ اختلاف الصُّورة الوصفيَّة عن الصُّورة السَّرديَّة يعود إلى ((أنَّ الأولى تصف ساكنًا لا يتحرَّك أمَّا الثانية فتدخل الحركة على الوصف أي تصف الفعل))[٢]. هذا من جهة، ومن جهة أخرى يرتبط الوصف بالفنون التَّشكيليَّة ارتباطًا وثيقًا تلك التي تعتمد على تصوير الأشياء الذِّهنيَّة، وتقريبها بصورة محسوسة، فهو محاولة لتجسيد مشهد من العالم الخارجيِّ في لوحة مصنوعة من الكلمات، والكاتب عندما يصف لا يصف واقعًا مجزَّءًا ولكنَّه واقع مشكَّل تشكيلًا فنِّيًّا. إنَّ الوصف في الرُّواية هو وصف لوحة مرسومة، أكثر منه وصف واقع موضوعيٍّ [٣]، لذا نجد تأثُّرًا واضحا بالرأي القائل:((أن نصف ليس على الإطلاق أن نصف ما هو حقيقيٌّ، بل هو إثبات مهارة الواصف البلاغيَّة والمعرفيَّة بالوصف))[٤].

أما عن أنواع الوصف فيُوضِّحها بما يأتي[٥]:

١-الوصف التَّصنيفيُّ: يحاول الكاتب فيه تجسيد الأشياء بكلِّ حذافيرها بعيدًا عن المتلقِّي، فيلجأ إلى الاستقصاء والاستنفاذ.

٢-الوصف التَّعبيريُّ: إذ يجسِّد الكاتب الإحساس بالشَّيء في نفس المتلقِّي مقتصرًا فيه على أجزاء معيَّنة وهو على العكس من التَّصنيفيِّ، يلجأ فيه الكاتب إلى التَّلميح والإيحاء .

ويصل إلى وظائف الوصف فيُحدِّدها النَّقد المعاصر بما يأتي:

---

(١) نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة ، ط٣، ١٩٧٩م: ١١٨- ١١٩.

(٢) بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ١١٢.

(٣) ينظر: بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ١١٠.

(٤) بحوث في الرُّواية الجديدة: ميشال بوتور، ترجمة: فريد أنطونيس، منشورات عويدات، بيروت،١٩٧١م: ٤٤.

(٥) يُنظر: بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ٨١ .

- الوظيفة الزُّخرفيَّة: إنَّ النَّظر إلى الوصف على أنَّه تزيين قد أخلَّ بقيمته، حيث ((إنَّ الوصف قد يحمل معاني ودلالات أبعد من مجرَّد تمثيل الأشياء))[١].
- الوظيفة التَّفسيريَّة: تُعدُّ من أخطر الوظائف لأنَّه ((يخدم بناء الشَّخصيَّة وله أثر مباشر أو غير مباشر في تطوُّر الحدث))[٢].
- الوظيفة الإيهاميَّة: إنَّ تأثير الوصف الإيهاميِّ جعل الوظيفة الإيهاميَّة من أهمِّ الوظائف؛ لأنَّ درجة الإبداع والخلق تقاس في ضوء قدرة الكاتب ومدى نجاحه في إقناع القارئ بواقعيَّة ما يُقدِّم له فـ((يشعر القارئ أنَّه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال، ويخلق انطباعًا بالحقيقة أو تأثيرًا مباشرًا بالواقع))[٣].

فكلُّ الوظائف المناطة بالوصف تكشف عن أنَّ ((الوصف لا يأتي بلا مبرِّر بل إنَّ كلَّ مقطعٍ من مقاطعه يخدم بناء الشَّخصيَّة وله أثر مباشر أو غير مباشر في تطوُّر الحدث، وهكذا تلتحم كلُّ العناصر المكوِّنة للنَّصِّ الرُّوائيِّ وتكتمل الوحدة العضويَّة للعمل))[٤] .

ومن الواضح أنَّ التَّنظير المقدَّم عن الوصف قد تعرَّض للنَّقد ففي الحديث عن الوظائف نجد أنَّه يعتمد على تقسيم جيرار جينيت في كتابه حدود الحكيِّ وهي عنده أي الوظائف(الوظيفة التَّزيينيَّة لها بعد جماليٌّ، والوظيفة التَّفسيريَّة الرَّمزيَّة التي تتضمَّن أيضًا الوظيفة الإيهاميَّة)، من دون التَّصريح بمرجعيَّته النَّقدية السَّردية[٥]. ونحن نذهب إلى أنَّ هذا الاعتراض ليس له مبرِّر؛ لأنَّنا نعلم أنَّه قد صرَّح في مقدِّمة دراسته – منذ البداية– باعتماده على الجهاز المفاهيميِّ لجينيت ولا داعي لتكرار ذلك في كلِّ فصل أو مبحث.

---

(١) م، ن: ٨١ –٨٢.
(٢) م، ن: ٨٢.
(٣) م، ن : ٨٢.
(٤) بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ : ٨٢.
(٥) يُنظر: النَّقد الجديد والنَّصُّ الرُّوائيُّ العربيُّ دراسة مقارنة للنَّقد الجديد في فرنسا وأثره في النَّقد الرُّوائيِّ العربيِّ من خلال بعض نماذجه: ٢٨٠–٢٨١ .

وفي حديثه عن العلاقة بين الوصف والسَّرد، يستند النَّقد إلى منطلقات جينيت بشأنها إذ يتضافرانِ كلاهما في بناء القصَّة. فإذا كان السَّرد يتَّسم بطابع الفعليَّة فالوصف ينماز بطابع التَّأمُّل، وهذا التَّمايز جعل كلًّا منهما مكمِّلًا للآخر وفقًا لسيرورة النَّصِّ(١)، إذ إنَّه بإمكاننا أن نصف من دون أن نسرد، ولكنَّه من غير الممكن القيام بالسَّرد من دون أن نصف(٢)، وهو ما نجده عند النَّقد – قيد الدِّراسة– حيث ((تتناول المقاطع السَّرديَّة الأحداث وسريان الزَّمن أمَّا المقاطع الوصفيَّة فتتناول تمثيل الأشياء السَّاكنة. ونستطيع أن نتصَّور مقاطع وصفيَّة خاليَّة تمامًا من عنصر الزَّمان... ولكن من الصَّعب تصوُّر مقطع سرديٍّ خالٍ من العنصر الوصفيِّ))(٣).

ويستعين النَّقد في إحدى دراساته بمشجَّر (ريكاردو) المشهور في دراسة الوصف، وهو قانون الوصف المتكون من(٤):

- الوضع: ويدرس فيه الشَّيء الموصوف لتحديد مكانه وزمانه.
- الصِّفات: ويدرس فيها اللُّون، الحجم، العدد، الشَّكل .
- العناصر: إذ يكون الشَّيء الموصوف مكوَّنًا من عناصرَ كثيرةٍ .

أنواع المكان :

من الملاحظات المهمة التي يجب الإشارة إليها في هذا المجال أنَّ النَّقد قد نظر إلى المكان برؤى متنوعة، إذ أشار إلى الشَّكل القوقعيِّ للمكان استنادًا إلى رأي ابراهام أ. مول واليزابيث رومير في كيفيَّة إحاطته بالفرد في العالم الذي يعيش فيه وشبَّه الإحاطة به في إحاطة طبقات

---

(١) يُنظر: م، ن: ٢٨٠– ٢٨١.

(٢) يُنظر: حدود السَّرد: جيرار جينيت، ترجمة: بنعيسى بوحمالة، ضمن كتاب طرائق تحليل السَّرد دراسات، منشورات اتِّحاد كتاب المغرب– الرِّباط، ط١، ١٩٩٢م: ٧٦.

(٣) بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ٨٣ .

(٤) يُنظر: بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ٨٩ .

البصلة بنواتها، فيكون الفرد هنا متذبذبًا بين الرَّغبة في الخروج من قوقعة إلى أخرى أي من الضّيق إلى المتَّسع والرَّغبة في الانكماش والدُّخول إلى النَّواة حين شعوره بالضِّيِّق من الخارج(١).

وقد قسَّم النَّقد – قيد الدِّراسة– المكان إلى أقسام متنوِّعة ففي علاقته بالإنسان فإنَّه يُحيط به من كلِّ جانب، إذ يرتئِي تقسيمه إلى أحياز(٢):

- حيِّز فرديٌّ: يُمارس الفرد فيه حياته اليوميَّة.
- حيِّز جماعيٌّ: ينتظم الفرد مع الجماعة للحفاظ على تماسكهم وتناغمهم .
- حيِّز قوميٌّ: وهو خاصٌّ بكلِّ دولة .
- حيِّز كونيٌّ: يتكاتف البشر جميعهم في الاندماج فيه وهو العالم .

إنَّ المتأمِّل لهذا التَّقسيم يجد أنَّه يُبيِّن المكان المادِّي وهو ملتصق بالإنسان ومُحدَّد لوجوده يعيش فيه أي مكان جغرافيٍّ، وهذه الرؤية للمكان وعلاقته بالفرد إنَّما هي رؤية موضوعيَّة واقعيَّة بعيدة كلُّ البعد عن الرُّؤية الفنِّيَّة.

وفي موضع آخر حاول رصد الثُّنائيَّات المكانيَّة فضلًا عن وظيفة المكان وخضوعه لسياق تجربة معيَّنة: المكان الفرديُّ// المكان الجمعيُّ، الهنا// الهناك، الأنا//الآخرون، المتناهي// اللَّامتناهيُّ، الدَّاخل// الخارج، المغلق// المفتوح، الضَّيِّق// المتَّسع(٣). ولا شكَّ في أنَّ هذه الثُّنائيَّات مستمَّدة من قانون التَّقاطب الثُّنائيِّ ليوري لوتمان.

وقد يُقسَّم المكان تقسيمًا آخر وهو خاضع بلا شكٍّ لدلالات متنوِّعة، فيؤثِّر في الإنسان ويتأثَّر به مُتمثِّلا في (الإنسانيِّ والمقدَّس) إذ يتَّضح الفرق بينهما في ضوء علامات فارقة مثل

---

(5) A.moles et E.Rohmer, Psycholoje de lespace, paris, Casterman, 1972,pp. 41–62.

نقلًا عن القارئ والنَّصِّ العلامة والدِّلالة: ٣٨ .

(٢) يُنظر: نقلًا عن القارئ والنَّصِّ العلامة والدِّلالة : ٣٨ .

(٣) يُنظر: القارئ والنَّصُّ العلامة والدِّلالة: ٣٨– ٣٩ .

بعض الطُّقوس المُميَّزة للمكان المقدَّس التي تضفي عليه قيمة ودلالة معيَّنة. ولا شكَّ في أنَّ الدِّلالة القدسيَّة للمكان تفرض على الإنسان نمطًا معيَّنًا وطابعًا مميَّزًا من السُّلوك يختلف عن سلوكه في الأماكن الأخرى(١).

المكان وتجسيد الأفكار:

لم تعد النَّظرة إلى المكان نظرة بريئة فهو من وجهة نظر فكريَّة ليس محضَّ مكانٍ موضوعيٍّ محايدٍ وإنَّما هو مكان فنِّيٌّ يحمل قيمة أو يُمثِّلها أو يرمز إليها(٢)، فالإنسان مثلما يرى يوري لوتمان ((يُخضِعُ العلاقاتِ الإنسانيَّة والنُّظم لإحداثيَّات المكان، ويلجأ إلى اللُّغة لإضفاء إحداثيَّات مكانيَّة على المنظومات الذِّهنيَّة))(٣)، وعلى أساس هذه الفكرة تتمُّ المقابلة بين الأماكن والقيم (عالٍ/ واطئ، قيِّم/ رخيص، يمين/يسار ،حسن/سيئ،قريب/بعيد، الأهل/الغرباء، مفتوح/مغلق، مفهوم/غامض)(٤)، ممَّا يعني ((أنَّ إضفاء صفات مكانيَّة على الأفكار المجرَّدة يساعد على تجسيدها، وتستخدم التَّعبيرات المكانيَّة بالتَّبادل مع المجرَّد ممَّا يُقرِّبه إلى الأفهام، وينطبق هذا التَّجسيد المكانيُّ على العديد من المنظومات الاجتماعيَّة والدِّينية والسِّياسيَّة والأخلاقيَّة والزَّمنيَّة))(٥).

ولعلَّ من أهمِّ الثُّنائيَّات التي تُميِّز المكان هي ثنائيَّة الدَّاخل والخارج، فلكلِّ إنسان إقليمه الخاصُّ الذي يعيش فيه وفي الوقت نفسه يُشكِّل تعارضًا مع الفضاء الواسع أو العالم وهو ما يُؤكِّد حضور ثنائيَّة أخرى تتجلَّى في ثنائيَّة الأنا و(الآخرون)(٦)، ومن ناحية أشار النَّقد إلى العلاقة الاندماجيَّة بين المكان والإنسان وهو ما يُحقِّق الانتشار والانحسار للإنسان على وفق السِّياق الاجتماعيِّ المندمج فيه. والمبدع حينما يُوظِّف المكان بوصفه بنية مهمِّة في النَّصِّ فإنَّه يلجأ إلى اللُّغة لتصويره عن طريق الانزياح، ثُمَّ يصبح عمليَّة تجسيد البنية الذِّهنيَّة في العمل الفنِّيِّ فالمكان

---

(١) يُنظر: م، ن : ٣٩ .

(٢) يُنظر: جماليَّات المكان في الرُّواية: أحمد زياد محبك، بحث منشور على (الشَّبكة المعلوماتيَّة).

(٣) بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ٧٥، ومشكلة المكان الفنِّيِّ: ٦٩.

(٤) يُنظر: بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ٧٥.

(٥) م، ن: ٧٥ .

(٦) يُنظر: القارئ والنَّصُّ العلامة والدِّلالة:٤٠.

الواقعيُّ ليس هو المكان الفنِّيُّ، بل له أهمِّيَّة في كيفيَّة تشكُّله فهو لا ينفصل عنه تمام الانفصال، ولعلَّه يقترب في هذا المفهوم من رأي باختين الذي يرى أنَّ ((العمل والعالم المصوَّر فيه يدخلانِ العالم الفعليَّ ويغنيانه والعالم الفعليُّ يدخل العمل والعالم المصوَّر فيه أثناء عمليَّة الخلق كما في سيرورة حياته اللَّاحقة في التَّجدُّد الدَّائم للعمل والإدراك الخلَّاق من قبل السَّامع القارئ المشاهد لهذا العمل إنَّ عمليَّة التَّبادل هذه زمكانيَّة بالطَّبع))(١)، إنَّ ما يُؤكِّده باختين هو وجود عالمينِ عالم فعليٍّ وعالم مصوَّر، ومهمَّة المبدع المزج بينهما، فالعمليَّة بينهما تبادليَّة بحيث يغني كلٌّ منهما الآخر، فالعالم المصورَّ يغني العالم الفعليَّ، والعالم الفعليُّ يغني العمل والعالم المصوَّر(٢). ويدلُّ هذا على أنَّ النَّقد قد تعرَّض إلى الدِّلالة الفكريَّة للمكان وكيفية تجسيدها في النُّصوص الأدبيَّة .

المكان والسُّلطة:

وهذا النُّوع نابع ومتشكِّل من الملكيِّة، أما دلالته فهي دلالة سلطويَّة، وهو على أربعة أنواع طبقًا لتقسيم ابراهام مول واليزابيث روميبر(٣):

- عندي: المكان الذي يُمارس فيه الإنسان سلطته ولا يجوز لأحد التَّعدي عليه واختراقه .
- عند الآخرين: المكان الذي يخضع فيه الإنسان لسلطة ال (غير) والاعتراف بها.
- الأماكن العامَّة: ملك للدَّولة وليست لأحد مُعيَّن .
- المكان اللَّامتناهيُّ: تستدعي هذه الأماكن المغامرة والانطلاق والاكتشاف وهي غير خاضعة لأحدٍ مثل الصَّحراء والمحيطات والجبال .

المكان والحرِّيَّة:

---

(١) أشكال الزَّمان والمكان في الرُّواية: ترجمة، يوسف علاق، منشورات وزارة الثَّقافة، دمشق، ط١، ١٩٩١م: ٣٣٥ .

(٢) يُنظر: المكان بين الواقع والفنِّ، زينب فرغلي، بحث منشور على الشَّبكة المعلوماتيَّة .

(3) Moles & Rohmer, Psychologie de Iespace,p. 21.

نقلًا عن القارئ والنَّصِّ العلامة والدِّلالة: ٤٤.

يصف النَّقد العلاقة بين المكان والحرِّيَّة بأنَّها ((علاقة جدليَّة))[1]؛ لأنَّ الحرِّيَّة في أبسط صورها هي حرِّيَّة الحركة ولا ريب في أنَّ هذه الحركة مرتبطة بالمكان من دون عقبات أو حواجز[2]، وانطلاقًا من أنَّ ((العلاقة بين الإنسان والمكان من هذا المنحى تظهر بوصفها علاقة جدليَّة بين الحرِّيَّة والمكان، وتصبح الحرِّيَّة في هذا المضمار هي مجموع الأفعال التي يستطيع الإنسان أن يقوم بها من دون أن يصطدم بحواجز أو عقبات، أي بقوى ناتجة عن الوسط الخارجيِّ لا يقدر على قهرها أو تجاوزها))[3]، فإنَّ استذكار المكان يُشكِّل علامة في النَّصِّ الفنِّيِّ فهو استعادة له وممارسة وجوديَّة حرَّة تُقام داخل المتخيَّل في مقابل البعد الواقعيِّ عن المكان وفي مواجهة الإقصاء عنه وهنا يرتبط بمفاهيم الحرِّيَّة والقيم والانتماء إليه[4]. ولا ريب في أنَّه هذه الرُّؤية سيميائية بامتياز.

إنَّ أوَّل ما يطالعنا في التَّطبيق لبناء المكان ووصفه في النَّصِّ إضفاء مفهوم الفضاء عليه؛ لأنَّ الرُّوائيَّ ((عندما يبدأ في بناء عالمه الخاصِّ الذي سوف يضع في إطاره الشَّخصيَّات.... يصنع عالمًا مكوَّنًا من الكلمات وهذه الكلمات تُشكِّل عالمًا خاصًّا خياليًّا قد يشبه عالم الواقع وقد يختلف عنه وإذا شابهه فهذا الشَّبه خاصٌّ يخضع لخصائص الكلمة التَّصويريَّة))[5]، ولا شكَّ في أنَّ العالم الرَّوائيَّ التَّخييليَّ هو الفضاء، علمًا أنَّ المكان واحد ومحدَّد والفضاء الرُّوائيُّ يشمل أماكن متنوِّعة، ولاريب في تنوع الأمكنة في نصِّ الثلاثيَّة.

وينطلق النَّقد في دراسته الإجرائيَّة للمكان من بيان أهمِّيَّته المتأتِّية من بيان طبيعته إذ يختلف المكان الرُّوائيُّ عن المكان الطبيعيِّ في أنَّه مكان تخييليٌّ ينفرد بمقوماته الخاصَّة وأبعاده المتميِّزة،

---

(١) القارئ والنَّصُّ العلامة والدِّلالة : ٤٤– ٤٥.

(٢) يُنظر: م ، ن: ٤٤– ٤٥.

(٣) م، ن: ٤٥ .

(٤) يُنظر: دلالات المكان في الشِّعر الفلسطينيِّ المعاصر بعد١٩٧٠م، (أطروحة دكتوراه): جمال مجناح، كلِّيَّة الآداب، قسم اللُّغة العربيَّة، جامعة لخضر باتنة– الجزائر،٢٠٠٧– ٢٠٠٨م: ٣٢١.

(٥) بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ٧٨ .

وإنَّه فضاء تُؤسِّسه اللُّغة، ووظيفته تكمن في تجسيد الأفكار المجرَّدة[1]، إذ يشير إلى وظيفة الفضاء – الذي هو أوسع من المكان– التَّجسيديَّة للأفكار التَّجريديَّة[2]. فالمكان الرُّوائيُّ يحاكي الخصائص الفيزيقيَّة، لكنَّه لا يطابقها تمامًا؛ لأنَّه ينصاع لأغراض التَّخييل[3].

ويتأسَّس المكان في ضوء قراءة النَّقد للنَّصِّ الرُّوائيِّ استنادًا إلى رأي ميشيل بوتور بكونه ((رحلة في عالم مختلف عن العالم الذي يعيش فيه القارئ؛ فمن اللَّحظة الأولى يفتح فيها القارئ الكتاب ينتقل إلى عالم خياليٍّ من صنع كلمات الرُّوائيِّ. ويقع هذا العالم في مناطق مغايرة للواقع المكانيِّ المباشر الذي يتواجد فيه القارئ))[4]، وقد جاء تناول النَّقد للمكان مركِّزًا فيه على تقنيَّة الوصف وليس على بنية المكان، ولعلَّ هذا الاهتمام بالوصف راجع إلى التَّأثُّر بآراء ميشيل بوتور الذي ((يُعدُّ من بين مؤسسي الرُّواية الشَّيئيَّة والمهتمينَ بالوصف كعنصر خلَّاق للمعنى في النُّصوص الإبداعيَّة))[5] .

ولمَّا كانت العلاقة بين المكان والشخصيَّة علاقة تأثُّرٍ وتأثير فإنَّ النَّقد لم يلتفت إلى هذه المسألة فعلى الرَّغم من إشارته إلى تعدُّد الأماكن التي يرتادها (أحمد عبد الجواد) وإدراكه بأنَّه متغيِّر إلَّا أنَّه لا يكشف عن هذا التَّأثير المكانيِّ على الشَّخصيَّة الأمر الذي أُهمِلَ على الرَّغم من أهمِّيَّته الواضحة[6].

---

(١) يُنظر: بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ : ٧٤ .

(٢) يُنظر: النَّقد البنيويُّ والنَّصُّ الرُّوائي نماذج تحليليَّة من النَّقد العربيِّ الزَّمن – الفضاء – السَّرد: ٢/٨٤ .

(٣) يُنظر: صورة المكان ودلالته في روايات واسيني الأعرج : جوادي هنية، أطروحة دكتوراه، قسم اللُّغة العربيَّة، كلِّيَّة الآداب، جامعة محمد خيضر، الجزائر، ٢٠١٢– ٢٠١٣م: ٢٣ .

(5) michel Butor, LESPace du Roman, in Eassais sarle Roman, paris,Gallimard 1969,p.p 48- 58.

نقلًا عن بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ : ٧٤ .

(٥) النَّقد الجديد والنَّصُّ الرُّوائيُّ العربيُّ دراسة مقارنة للنَّقد الجديد في فرنسا وأثره في النَّقد الرَّوائيِّ العربيِّ من خلال بعض نماذجه: ٢٨٠.

(٦) ينظر: التَّحليل البنيويُّ للرُّواية العربيَّة:٢٥٠ – ٢٥١ .

وفي ضوء تتبعنا لقراءة النَّقد وتحليله لوصف الأشياء نرى أنَّه يحكم على الوصف في النَّصِّ الرُّوائيِّ بأنَّه ((هيكليٌّ حيث إنه يكتفي بتسمية الأشياء دون تجزئتها إلى مقوماتها وسماتها، وتذكر الأشياء في أغلب الأحيان دون أن توصف أو يكون الوصف عامًّا في غير تفصيل ويتَّضح إهمال محفوظ للصِّفات في الوصف إذا تتبَّعنا بعض صفات الأشياء التي ذكرها حيث يتَّضح فقر الوصف المستخدم))[١]. وإنَّ استعراض شجرة الوصف عند ريكاردو في كتابه " الرُّواية الجديدة " يُبيِّن أنَّ المقاطع الوصفيَّة في الثُّلاثيَّة قد أهمل الكثير من تفصيلاتها إذ إنَّه لا يذكر اللَّون ولا الرَّائحة ليصل إلى نتيجة مفادها أنَّ المقاطع تميَّزت بالفقر[٢]، وهذا غير مقنع فالنَّقد قد تجاهل أنَّ الإبداع لا يخضع لخطاطة نقديَّة وكان الأولى به دراسته للوصف كما هو متمثِّل في النَّصِّ الرُّوائيِّ واكتشاف خطاطته الخاصَّة به بوصفه نصًّا إبداعيًّا[٣]. لا أن يُفرَض عليه شيئًا خارجيًّا لإثباته، بل النَّصُّ هو الذي يعلن عن مقومات بنائه من سياقه النَّصِّيِّ وليس من سياقات أخرى. ويذهب إلى أنَّ الطَّبيعة لم تحظَ بالعناية الكافية[٤]، إذ ((طُمسَت معالم الطَّبيعة في الثُّلاثيَّة. فلم نرَ الصَّحراء... لم نرَ السَّماء))[٥]، عدا بعض مظاهر الطَّبيعة الموصوفة بالرُّومانسيَّة. وممَّا ينبغي الإشارة إليه أنَّ وصف المكان في أيِّ نصٍّ لا بدَّ أن يكون خاضعًا لمبدأ الاقتصاد وإلا تحوَّلت الرُّواية إلى لوحات وصفيَّة يُعطَّل فيها سير الاحداث[٦]، وإنَّ الاقتصاد في الوصف يُجنِّب النَّصَّ الحشوَ والتَّكرارَ؛ لأنَّ الإسراف فيه قد يضعف من البناء الفنِّيِّ للنَّصِّ الرُّوائيِّ[٧]، وفي ما يبدو أنَّ المعالجة البنائيَّة قد تحوَّلت من بناء المكان إلى بناء الوصف.

---

(١) بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ٩١ .

(٢) يُنظر: م، ن: ٩١.

(٣) يُنظر: التَّحليل البنيويُّ للرُّواية العربيَّة: ٢٩١ .

(٤) يُنظر: بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ١٠٨ .

(٥) م، ن: ١٠٨ .

(٦) يُنظر: بنية النَّصِّ السَّرديِّ من منظور النَّقد الأدبيِّ: ١٣٠ .

(٧) يُنظر: الرُّواية المصريَّة في ضوء المناهج النَّقديَّة الحديثة: وجيه يعقوب السَّيِّد، منشورات مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ١٤٢٥هـ – ٢٠٠٥م: ٢٤٣.

وفي ما يخصُّ بناء المكان نلحظ النَّقد في معالجته البنائيَّة قد اقتصر عليه في نهاية الفصل وتوصَّل إلى أنَّ بنية المكان في الثُّلاثيَّة تتماز بالانغلاق؛ لأنَّ الأحداث تجري في أماكن مغلقة البيوت خاصَّة[1]، وهذا ليس مقبولًا؛ لأنَّ قصر الشَّوق والسُّكَّريَّة يُضيفانِ أماكن أخرى مثل: العوَّامة، الأهرام، الجامعة الامريكيَّة، قسم الشُّرطة، ممَّا يعني عدم اقتصار بنية المكان في الثُّلاثيَّة على الأحياء الثَّلاثة وإنما تتوسَّع لتشمل القاهرة كلَّها[2]، إذ مما لاشكَّ فيه أنَّ النَّصَّ الرَّوائيَّ يستغلُّ ((المكان الذي يكفيه لبلورة الأحداث داخل مدينة واحدة، هذا إلى جانب أنَّ وصف المكان في أيَّة رواية لا بدَّ أن يخضع لمبدأ الاقتصاد، وإلَّا تحوَّلت الرُّواية كلُّها إلى لوحات وصفيَّة مطولَّة يتعطَّل بسببها جريان الأحداث))[3]علمًا أنَّ النَّقد لم يلتفت إلى أنَّ الوصف التَّصنيفيَّ يشلُّ حركة الخيال عند المتلقِّي.

وخلاصة القول في دراسة بناء المكان أنَّ النَّقد ركَّز على طريقة تقديمه وتجسيده في الثُّلاثيَّة ممثَّلةً بالوصف، فكان الوصف مهيمنًا وليس بنية المكان واستطاع أن يُقدِّم لأشكال الوصف كوصف الشَّخصيَّة ووصف الحدث ووصف المكان ووصف الشَّيء، فلم يحظَ المكان باهتمام النَّقد في المحور الإجرائيِّ على عكس اهتمامه بالزَّمان، وربَّما يُفسِّر ذلك الاتِّكاء على منهج جينيت الذي لم يُعِرْ أيَّة أهميَّة للمكان .

---

(١) يُنظر: م، ن:١٢٣.

(٢) يُنظر: بنية النَّصِّ السَّرديِّ من منظور النَّقد الأدبيِّ: ١٢٩ .

(٣) م، ن : ١٣٠ .

المنظور في المحور النَّظريِّ والإجرائي

قراءة في المصطلح والمفهوم

يسعى النَّقد للإفادة من الأفكار المقترحة من النُّقَّاد الغربيِّينَ، مستلهمًا آرائهم ساعيًا إلى الإحاطة بالتَّنظيرات المقدَّمة في هذا المجال إذ يكشف عن أهمِّيَّة تناول المنظور في الأعمال السَّرديَّة؛ لأنَّ المادَّة القصصيَّة التي تُقدَّم فيها لا تُقدَّم مجرَّدة أو في صورة تقريريَّة وإنَّما تكون خاضعة لتنظيم خاصٍّ منبثق عن الرُّؤية الخاصَّة للكاتب وهو ما يدعى بـ ((المنظور))[1]، وهذه العبارة تذكرنا بمقولة تودورف:((إنَّنا في الأدب لا نواجه أحداثًا أو أمورًا في شكلها الخام إنَّما نواجه أحداثًا معروضةً في طريقة ما))[2].

يحاول النَّقد إرساء إجراء نظريٍّ داعيًا فيه إلى اعتماد مصطلح المنظور بدلًا عن غيره، إذ يعود سبب تفضيله لمصطلح المنظور بدلًا عن وجهة النَّظر- في إحدى دراساته- ((لارتباط هذا الأخير بروايات هنري جيمس بينما يمكن تطبيق المصطلح الأوَّل على كلِّ ألوان القصص بمختلف أبنيتها هذا بالإضافة إلى ارتباط مصطلح المنظور بالنَّقد الفنِّيِّ عامَّة))[3]، نرى أنَّ هذا التَّعليل

(١) يُنظر: بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ١٣٠.

(٢) الإنشائيَّة الهيكلِّيَّة، ترجمة، مصطفى التواني، مجلَّة الثَّقافة الأجنبيَّة، ع٣، ١٩٨٢م: ١٢.

(٣) بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ١٦٤ هامش رقم (٦).

ليس مقبولًا وأُنتُقِد من بعض الباحثينَ فلا معنى لارتباط مصطلح (وجهة النَّظر) بروايات هنري جيمس وإن كان أوَّل من أثاره، أما الرَّأي القائل بارتباط مصطلح المنظور بالنَّقد الفنِّيِّ عامَّة، فإنَّ أوسبنسكي الذي اعتمد عليه في الدِّراسة التَّطبيقيَّة قد وظَّف مصطلح (وجهة النَّظر) وهو ما يرتبط بكلِّ فنٍّ[١]. بيد أنَّ هذا المصطلح (المنظور) ليس المصطلح الوحيد الموظَّف من النَّقد إذ نجد مصطلحات أخرى في دراساته الأخرى ومنها وجهة النَّظر أو زاوية الرُّؤية[٢]، وممَّا ينبغي الإشارة إليه تعدُّد المصطلحات التي أطلقت على المنظور ليس في النَّقد العربيِّ وحسب بل في النَّقد الغربيِّ ومنها: الرُّؤية، وجهة النَّظر، التَّبئير، والبؤرة السَّرديَّة، مما جعل أوسبنسكي يطلق عليه التَّقنيَّة المشكلة[٣].

وبالنِّسبة لمفهوم (المنظور) فيُحدُّده النَّقد استنادًا إلى رأي كلود يوجين في كتابه " الأدب منظومة " الذي يرى فيه أنَّ « مصطلح المنظور مستمدٌّ من الفنون التَّشكيليَّة وبخاصَّة الرَّسم إذ يتوقَّف شكل أي جسم تقع عليه العين والصُّورة التي تتلقَّاه بها على الوضع الذي ينظر منه الرَّائي إليه ويستخدم هذا المصطلح المأخوذ من البصريَّات في هذا المقام استخدامًا نقديًّا ولا يجوز قصر مفهوم المنظور على أنَّه مصطلح فكريٌّ أو آيديولوجيٌّ، أو أنَّه يدلُّ على موقف صاحب العمل الأدبيِّ الفلسفيِّ أو رؤيته الفكريَّة فحسب، إذ إنَّه في هذا المجال يتَّسع ليشمل هذا المفهوم بالإضافة إلى كونه رؤية إدراكيَّة للمادَّة القصصيَّة. فهي تُقدَّم من نفس مدركة ترى الأشياء وتستقبلها بطريقة ذاتيَّة تتشكَّل بمنطلق رؤيتها الخاصَّة وزاويتها (آيديولوجيَّة كانت أو نفسيَّة) بالإضافة إلى المنطلق التَّعبيريِّ الذي يختاره الكاتب ليُقدِّم لنا بواسطته روايته، وموقفه الذي يختاره

---

(١) يُنظر: المقولات والتَّمثُّلات والأوهام دراسة في النَّقد العربيِّ الحديث: يحيى عارف الكبيسيُّ، دار الشُّؤون الثَّقافيَّة، بغداد، ط١، ٢٠٠٩م: ٣٠٧، والتَّحليل البنيويُّ للرُّواية العربيَّة : فوزيَّة لعيوس غازي الجابريُّ، دار صفاء للنَّشر والتَّوزيع، عمان، ط١، ١٤٣٢هـ– ٢٠١١م :٢٠٠.

(٢) يُنظر: تشظِّي الزَّمن في الرُّواية الحديثة: ٤٩ .

(٣) يُنظر: شعريَّة التأليف بنية النَّصِّ الفنِّيِّ وأنماط الشَّكل التَّأليفيِّ: ١١، والتَّحليل البنيويُّ للرُّواية العربيَّة: ١٨٧.

أو يقع له من مستوى الزَّمان والمكان ولكلٍّ من أحداث الرُّواية والقارئ))[١] ،فالملاحظ على هذا النَّصِّ أنَّه يعطي مفهومًا شاملًا للمنظور فضلًا عن وظائفه وأنواعه.

والرَّاوي أو السَّارد في النَّقد- قيد الدِّراسة - هو ((الأنا الثَّانية للكاتب))[٢]، وهو ما استعير من النَّاقد بوث، فالمؤلِّف هو الذي يُكلِّف هذه الذَّات بالسَّرد[٣]، إنَّه ((قناع من الأقنعة التي يتستر وراءها الرُّوائيُّ لتقديم عمله))[٤]. ويشير النَّقد إلى أنَّ التَّقنيَّات الحديثة التي دخلت الرُّواية قد عملت على إجراء تحوُّلٍ مهمٍّ تمثَّل في اختفاء الرَّاوي التَّدريجيِّ في ضوء الموقف الجماليِّ المنادي بنفي الرَّاوي وعدم ظهوره في النَّصِّ السَّرديِّ[٥]، والجدير بالذِّكر أنَّ النَّقد لم يُحدِّد نوع الرَّاوي الذي استبعدته التَّقنيَّات الحديثة فلا يُمكن إلغاء الرَّاوي من النَّصِّ نهائيًّا[٦]؛ لأنَّه ((لا وجود لقصة بلا سارد))[٧]، أما ما يقصده النَّقد فهو الرَّاوي العليم المعتمد من قبل الرُّوايات الكلاسيكيَّة وعادة ما يتدخل في النَّصِّ معلِّقًا أو شارحًا؛ وهو ما لم يُعَدَّ مستساغًا في النُّصوص السَّرديَّة الحديثة[٨].

أنواع الرُّؤية السَّرديَّة

ينطلق النَّقد في تحديده لأنواع الرُّؤية السَّرديَّة من تحديد النَّاقد الفرنسيِّ (جان بويون) على وفق للعلاقة القائمة بين الرَّاوي والشَّخصيَّات إذ ((يمكن تقسيم العلاقة بين الرَّاوي والشَّخصيَّات إلى ثلاثة أقسام طبقًا لتقسيم النَّاقد الفرنسيِّ جان بويون:

١- الرَّاوي > الشَّخصيَّة (الرَّاوي يعلم أكثر من الشَّخصيَّة).

---

(1) C. Guillen, Literature as System, princetopn,Princeto University press,1971.
نقلًا عن بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ١٣٠ .

(٢) بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ١٣١ .

(٣) يُنظر: النَّقد البنيويُّ والنَّصُّ الرُّوائي نماذج تحليليَّة من النَّقد العربيِّ الزَّمن- الفضاء- السَّرد، ١٢٤/٢

(٤) بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ١٣١ .

(٥) يُنظر: م، ن: ١٣١ .

(٦) يُنظر: التَّحليل البنيويُّ للرُّواية العربيَّة: ٢٠١.

(٧) الشِّعريَّة: ٥٦ .

(٨) يُنظر: التَّحليل البنيويُّ للرُّواية العربيَّة: ٢٠١.

٢- الرَّاوي = الشَّخصيَّة (الرَّاوي يعلم ما تعلمه الشَّخصيَّة).
٣- الرَّاوي < الشَّخصيَّة(الرَّاوي يعلم أقل مما تعلمه الشَّخصيَّة)[١]، ويذهب إلى أنَّ بويون قد أطلق على القسم الأَّول الرُّؤية من الوراء، والرُّؤية مع، على القسم الثَّاني والرُّؤية من الخارج، على القسم الثَّالث، مستندًا في تقسيمه إلى رؤية تودورف القائمة على الصِّيغة التَّرميزيَّة[٢].

ولعلَّ تقسيم بوريس أوسبنسكي في دراسته للسَّارد كان المرتكز الأساس في دراسة النَّقد، والمعتمد أساسًا على مصطلح رئيس في دراسته لأنواع السَّارد ألا وهو(المنظور)، المطوَّر عن المصطلح الأنجلو أمريكيِّ(زاوية النَّظر) المرتبط بالفنون البصريَّة[٣] .

وعلى الرَّغم من رصد النَّقد للتَّقسيمات المتعدِّدة من مختلف النُّقَّاد، إلَّا أنَّه التزم في التَّطبيق بمنهج واحد تمظهر في منهج أوسبنسكي. فنجده يعلن – في إحدى دراساته- في التَّنظيرات السَّرديَّة أنَّه سيلتزم تقسيم أوسبنسكي في دراسته للمنظور الواردة في كتابه (شعريَّة التَّأليف) وهو ما صرَّح به في قوله: « اعتمدنا في هذا الفصل على تقسيم النَّاقد الرُّوسيِّ بوريس أوسبنسكي الذي ميَّز بين مستويات المنظور في البناء القصصيِّ وقدَّم لكلِّ مستوى في فصل مستقلٍّ في كتابه... فيُقسِّم المنظور إلى أربعة: المستوى الأيديولوجيُّ والمستوى النَّفسيُّ، ومستوى الزَّمان والمكان والمستوى التَّعبيريُّ. وسنبحث هذه المستويات الأربعة في الثَّلاثيَّة »[٤]. ممَّا يعني أنَّه يتَّخذ من أطروحات أوسبنسكي مرجعيَّة نقديَّة سرديَّة في تقسيمه للمنظور في المحور الإجرائيِّ.

---

(١) يُنظر: بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ١٣٢ .

(٢) م ، ن : ١٣٢ .

(٣) يُنظر: المصطلح السَّرديُّ في النَّقد الأدبيِّ العربيِّ الحديث: ١٥٩-١٦٠ .

(٤) بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ١٣٤. وممَّا تجدر الإشارة إليه أنَّ سيزا قاسم تُعدُّ من النُّقَّاد العرب القلائل الذين تأثَّروا باتِّجاه اصطلاحات أوسبنسكي في حيِّز التَّطبيق، في الوقت الذي اكتفى فيه بقية النُّقَّاد في الإشارة إلى تصنيفاته نظريًّا وهو ما يُحسَب لها. يُنظر: المصطلح السَّرديُّ في النَّقد الأدبيِّ العربيِّ الحديث: ١٥٩ .

ويشرع النَّقد تنظيره في دراسة أقسام المنظور مبتدئًا بالمنظور الأيديولوجيِّ أو التقويميِّ كما يُسمِّيه أوسبنسكي الذي يعرف بأنَّه منظومة القيم العامَّة لرؤية العالم ذهنيًّا(١)، وهو يتخلَّل أجزاء العمل الأدبيِّ ولا يظهر منفصلًا(٢).

ويُنبِّه النَّقد إلى أنَّه لا ينوي تقديم ((دراسة موضوعيَّة للمنظور الأيديولوجيِّ بغرض التَّوصُّل إلى حكم أخلاقيٍّ... ولكنَّنا نسعى إلى دراسة تقنيَّات صياغته الفنِّيَّة في بنية العمل الأدبيِّ))(٣)، فهل التزم بما صرَّح به؟ أم أنَّه خرج عنه.

ويشير النَّقد إلى نوعي الرُّواية اللَّذينِ تبنَّاهما أوسبنسكي عن باختين: الرُّواية المتعدِّدة الأصوات والرُّواية ذات الصَّوت الواحد أو رواية ((الصَّوت المنفرد))(٤)، ويتَّفق مع رأي باختين في أنَّ المنظور الأيديولوجيَّ في النَّصِّ الرُّوائيِّ لا يعني منظور الرُّوائيِّ(٥)، وقد أورد ما يُؤكِّد ذلك وهو ((عندما نتحدَّث عن المنظور الأيديولوجيِّ لا نعني منظور الكاتب بصفة عامَّة منفصلًا عن عمله ولكن نعني المنظور الذي يتبنَّاه في صياغة عمل محدَّد و بالإضافة إلى هذه الحقيقة يجب أن نذكر أنَّ الكاتب قد يختار أن يتحدث بصوت مخالف لصوته، وقد يُغيِّر منظوره في عمل واحد

---

(١) يُنظر: شعريَّة التَّأليف بنية النَّصِّ الفنِّيِّ وأنماط الشَّكل التَّأليفيِّ: بوريس أوسبنسكي، ترجمة: سعيد الغانميُّ وناصر حلاوي، المجلس الأعلى للثَّقافة، ١٩٩٩م:١٩. وبناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ١٣٤.
(٢) يُنظر: بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ١٣٤ .
(٣) م، ن: ١٣٥ .
(٤) بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ١٦٤، هامش رقم ١٦. وهي التَّسمية التي اعتمدها النُّقَّاد في دراساتهم ومنهم النَّاقد شجاع مسلم العانيُّ في دراسته الموسومة بـ(البناء الفنِّيِّ في الرُّواية العربيَّة في العراق بناء المنظور) . يُنظر: البناء الفنِّيِّ في الرُّواية العربيَّة في العراق بناء المنظور: شجاع مسلم العانيُّ، ط١، دار الشُّؤون الثَّقافيَّة العامَّة، بغداد، ٢٠١٢م: ٣/ ٢٩.
(٥) يُنظر: التَّحليل البنيويُّ للرُّواية العربيَّة: ٢٠٢– ٢٠٣ .

أكثر من مرَّة، وقد يقيم من خلاله أكثر من منظور))[١]، ففي هذه الحالة يُؤكِّد أوسبنسكي أنَّ الرُّوائيَّ وإن كان لا يُعبِّر عن موقفه مباشرة وإنَّما يحتال لذلك بأساليب متنوعة للتعبير عنه[٢] .

إنَّ الرَّأي المذكور آنفًا بحسب ما يُشير إليه النَّاقد حميد لحميداني قد ظلَّ محتفظًا بالتَّصوُّر الحياديِّ للمؤلِّف على الرَّغم من اعتماده على أوسبنسكي، فالرُّوائيُّ يتقمَّص الحياد فنيًّا ولكنَّه في العمق يُعبِّر عن رأيه على مستوى صراع الأفكار ممَّا يعني أنَّه يتبنَّى رأيًا مشابهًا لرأي باختين في ما يتعلَّق بحضور الأيديولوجيَّات في النَّصِّ واستقلالها عن الكاتب وهو موقف شكلانيٌّ لا يخلو من أهمِّيَّة في اكتشاف العلاقات بين صراع الأفكار[٣].

وفي المنظور الأيديولوجيُّ يذهب النَّقد إلى أنَّ الرُّواية موضع التَّحليل على صعيد المنظور الأيديولوجيِّ هي عمل متعدِّد الأصوات وهو بذلك يجاري رأي بوريس أوسبنسكي المعتمد على رأي ميخائيل باختين في هذه المسألة[٤]، ويرى أنَّ من سمات هذا التَّعدُّد هو امتناع الرَّاوي عن إصدار الأحكام المنفصلة عن منظور الشَّخصيَّات الأيديولوجيِّ ممَّا جعل الرُّواية تختلف عن تقاليد الرُّواية الواقعيَّة[٥]. فالمواقف تتعدَّد وكلُّ شخصيَّة تُقيِّم الأخرى ولا يوجد منظور ثابتٌ، مستشهدًا بنصٍّ من الثُّلاثيَّة يُعبِّر فيه عن منظور أمينة السِّياسيِّ ((لقد ولدنا وولدتم وهم في بلادنا فهل من الإنسانيَّة أن نتصدَّى لهم بعد ذلك العمر الطَّويل من العشرة والجيرة لنقول لهم بصريح العبارة – وفي بلادهم

---

(١) بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ١٣٦ .

(٢) يُنظر: بنية النَّصِّ السَّرديِّ من منظور النَّقد الأدبيِّ: ١٣٥ .

(٣) يُنظر: م، ن: ١٣٥– ١٣٦ .

(٤) يُنظر: الكلمة في الرُّواية: ميخائيل باختين، ترجمة، يوسف حلَّاق، منشورات وزارة الثَّقافة، دمشق، ١٩٨٨م: ١١٠، وشعريَّة التَّأليف بنية النَّصِّ الفنِّيِّ وأنماط الشَّكل التَّأليفيِّ: ١٩، وبناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ١٣٦.

(٥) يُنظر: بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ١٣٦.

أيضًا – أخرجوا ؟!))[١]، ويُشير النَّقد إلى أنَّ هذا سرعان ما تحوَّل إلى كره الإنكليز عندما قتلوا ابنها فهمي[٢]. مما ينبئ عن اختلاف وجهات النَّظر النَّابع من كلام الشَّخصيَّة.

ومن السِّمات التي تُرسِّخ من تعدُّديَّة الأصوات للنَّصِّ الرُّوائيِّ أيضًا أنَّه لم يتحيَّز إلى منظومة قيم إلى أيٍّ من الشَّخصيَّات الإيجابيَّة أو السِّلبيَّة فيرى في الثُّلاثيَّة ((عالمًا يحمل في طيَّاته الموجب والسَّالب بل قامت القيمة وضدَّها في عالمٍ واحد))[٣]، وهذه الحياديَّة تحقَّقت على المستويينِ الأخلاقيِّ والاجتماعيِّ لكنَّها لم تتحقَّق من النَّاحيتينِ ((الفكريَّة والسِّياسيَّة))[٤]، إذ أظهر تعاطفه ((الفكريَّ مع كمال الباحث عن الحقيقة كما ظهر تعاطفه مع أحمد الشِّيوعيِّ في مقابل عبد المنعم الأخ المسلم))[٥]، ويتوصَّل النَّقد من مناقشته لموضوع المنظور الأيديولوجيِّ في النَّصِّ الرُّوائيِّ إلى أنَّه على الرَّغم من إظهار عدم الحياديَّة إلَّا أنَّ هذا لم يُخرجه عن تعدُّديَّة الأصوات[٦]. ويتوصَّل النَّقد إلى أنَّ الرُّواية هي عمل متعدِّد الأصوات على الرَّغم من خروج المؤلِّف في بعض المواقف عن الحياديَّة، فالكاتب حتى لو كان متعاطفًا مع بعض الشَّخصيَّات إلَّا أنَّه لم يتدخَّل بشكلٍ مباشر لإظهار هذا التَّعاطف[٧]، فـ((لم يخرج محفوظ عن البوليفونيَّة في معالجة المنظور الأيديولوجيِّ العامِّ في الرُّواية))[٨]، فالناقدة لم تلتزم بما صرَّحت به

وفي تناولها للمنظور النَّفسيِّ الذي يعرَّف بأنَّه ((الصِّياغة بالواسطة التي تُقدَّم من خلالها المادَّة القصصيَّة الأحداث والشَّخصيَّات والمكان))[٩]، ويشير النَّقد إلى قول أوسبنسكي في هذا

---

(١) بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ : ١٣٨.

(٢) يُنظر: بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ :١٣٨.

(٣) م، ن: ١٣٩.

(٤) بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ١٣٩.

(٥) م، ن: ١٣٩.

(٦) يُنظر: م، ن: ١٣٩.

(٧) يُنظر: م، ن: ١٣٦ .

(٨) م، ن: ١٤٠ .

(٩) بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ١٤٠ .

الشَّأن مفاده أنَّ الكاتب في بناء السَّرد يختار إحدى طريقتينِ: أما أن يبني أحداثه وشخصيَّاته من منظور ذاتيٍّ من وعي الشَّخصيَّات أو من عرض الأحداث من منظور موضوعيٍّ أو يختار الطريقتينِ معًا(١)، ومن ثمَّ فإنَّ تقسيم أوسبنسكي للمنظور النَّفسيِّ يكون على وفق الشَّكل الآتي(٢):

١-المنظور النَّفسيُّ الذَّاتيُّ: يتمُّ من الإدراك الخاصِّ بالشَّخصيَّات المتفاعلة مع الأحداث.
٢-المنظور النَّفسيُّ الموضوعيُّ: الذي يتَّصل بإدراك الرَّاوي للأحداث وتقديمها.

ويُوسِّع أوسبنسكي النَّوعينِ بتقسيمهما على فرعينِ، إذ يرى أنَّ المنظور سواء أكان ذاتيًّا أم موضوعيًّا قد يكون خارجيًا أو داخليًا، ويقترح النَّقد تقسيمًا رباعيًّا عاملًا على المزج بين تقسيم كلٍّ من أوسبنسكي وبويون(٣):

١- المنظور الموضوعيُّ الخارجيُّ (الرُّؤية من الخارج).
٢- المنظور الموضوعيُّ الدَّاخليُّ (الرُّؤية من الوراء).
٣- المنظور الذَّاتيُّ الخارجيُّ (الرُّؤية مع).
٤- المنظور الذَّاتيُّ الدَّاخليُّ (الرُّؤية مع)(٤).

إنَّ هذه المقاربة التي قدَّمها النَّقد مازجًا فيها بين اصطلاحات ناقدينِ وصفها أحد الباحثين بأنَّها ((الأكثر يسرًا وسهولة على الفهمِّ))(٥)، ويستعين النَّقد – قيد الدِّراسة- باصطلاحات نورمان فريدمان في مسألة تشبيه المنظور في الرُّواية بالكاميرا(٦)، إذ يذهب النَّقد إلى أنَّ المنظور الذَّاتيَّ ((يُمثِّل الكاميرا وهي مركبة على عين شخصيَّة من الشَّخصيَّات تنظر من خلال منظورها فنرى ما

---

(١) يُنظر: شعريَّة التَّأليف بنية النَّصِّ الفنِّيِّ وأنماط الشَّكل التَّأليفيِّ: ٩٣، وبناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ : ١٤٠ .
(٢) يُنظر: بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ١٤١ .
(٣) يُنظر: م، ن: ١٤١ .
(٤) يُنظر : م، ن: ١٤١ .
(٥) المصطلح السَّرديُّ في النَّقد الأدبيِّ العربيِّ الحديث: ١٦٣ .
(٦) يُنظر: التَّحليل البنيويُّ للرُّواية العربيَّة: ١٩١.

يدخل في مجال هذه العين، ويخفى عنا ما خرج عن دائرة رؤية هذا الشَّخص بعينه))[١]، أمَّا المنظور الموضوعيُّ ((فالكاميرا خارج الشَّخصيَّات قد تتفتح العدسة فنرى المنظر الكلِّيَّ وتظهر لنا " بانوراما " عامَّة أو منظر شامل مفتوح أو قد تضيق فتتركز على جانب من الصُّورة أو تضيق أكثر فنرى صورة عن قرب (close up) نتعرَّف من خلالها على أدقِّ التَّفاصيل وعلى خلجات نفس الشَّخصيَّة وانعكاساتها))[٢]، ومن الملاحظ هنا أنَّ النَّقد يُوسِّع من مفهوم الكاميرا ليشمل الذَّاتيَّ والموضوعيَّ بعد أن حدَّده بالموضوعيِّ فحسب لكونها تنقل المشهد كما هو للمتلقِّي، فضلًا عن أنَّ تشبيه النَّقد للمنظور الذَّاتي بالكاميرا لا يبدو مستساغًا على رأي بعض النُّقَّاد؛ لأنَّ المنظور الذَّاتيَّ عاطفيٌّ وانفعاليٌّ وغير صادق في نقل الوقائع، أمَّا الكاميرا فتظهر حياديَّة جدًّا بعرضها للمشاهد وهو ما يتعارض مع المنظور الذَّاتيِّ[٣]، وهو من الآراء المقبولة.

وفي المنظور النَّفسيِّ يُقدِّم النَّقد في معالجته للمنظور النَّفسيِّ جداول تفصيليَّة لمعرفة طبيعة المنظور ذاتي_أو موضوعي متوصِّلًا إلى أنَّ النَّصَّ يستخدم المنظور الموضوعيَّ والذَّاتي اللَّذينِ يتداخلانِ في أجزاء الرُّواية[٤].

ويتوصَّل النَّقد إلى أنَّ الشَّكل المهيمن على نصِّ الرُّواية هو المنظور الموضوعيُّ بمظهريه الدَّاخليِّ والخارجيِّ[٥]، ويُؤكِّد النَّقد ((أنَّ محفوظ يستخدم المنظور الذَّاتيَّ في خمسة وأربعينَ فصلًا من فصول الرُّواية المئة والسِّتَّة والتِّسعينَ أما باقي الفصول فتقوم على المنظور الموضوعيِّ))[٦]. ويضرب مثالًا على المنظور الذَّاتيِّ[٧] بقوله:((ومن فصول الثُّلاثيَّة التي تُمثِّل هذه المعالجة

---

(١) بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ١٥١ .

(٢) م، ن: ١٥١ .

(٣) يُنظر: التَّحليل البنيويُّ للرُّواية العربيَّة: ٢٠٥.

(٤) يُنظر: م، ن : ١٥١ .

(٥) يُنظر: النَّقد الجديد والنَّصُّ الرُّوائيُّ العربيُّ دراسة مقارنة للنَّقد الجديد في فرنسا وأثره في النَّقد الرُّوائيِّ العربيِّ من خلال بعض نماذجه: ٢٨٨ .

(٦) بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ :١٥١ .

(٧) يُنظر: بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ١٥١.

الفصل الرَّابع من السُّكَّريَّة حيث تُقدِّم كلَّ الحوادث من خلال إدراك كمال))[١]، وأمَّا المنظور الموضوعيُّ فيتجلَّى في التَّركيز على الشَّخصيَّة تركيزًا دقيقًا وكأنَّ المسرح غارقٌ في الظَّلامِ، والضَّوءُ مسلطٌ على الشَّخصيَّة[٢]، وهذه النَّتيجة التي توصَّل إليها النَّقد تعكس مدى الاهتمام بالمستوى النَّظريِّ الذي يتجانس مع أطروحات شعريَّة السَّرد من حيث إعادة بناء العلاقة بين موقع الرَّاوي وموقع الشَّخصيَّات وانعكاسه على شكل السَّرد في النِّهاية[٣]. إلَّا أنَّه في دراسته هذه يعترف بعدم السَّيطرة على الثُّلاثيَّة محاولًا إعطاء أمثلة على النَّوعينِ لتقريب الصُّورة إلى القارئ ((لا ندَّعي بأيِّ حالٍ من الأحوال أنَّ التَّحليل المُوضَّح في الجداول التَّالية يتناول كلَّ المقاطع النَّصِّيّ وذلك لضخامة النَّصِّ الرُّوائيِّ وتشعُّبه))[٤].

وأمَّا النَّوع الثَّالث فيتجلَّى في المنظور على مستوى الزَّمان والمكان الذي حدَّده النَّقد وهو عند أوسبنسكي (المستوى المكانيِّ – الزَّمانيِّ)– مع ملاحظة التَّسمية الموظَّفة من قبل النَّقد واختلافها عن التَّسمية الأصل – وفيه يُصاحب الرَّاوي الشَّخصيَّات في((لحظة محدَّدة وفي رقعة محدَّدة))[٥]، ويظلُّ منظور الشَّخصيَّة محدودًا داخل المكان الذي تتواجد فيه وما يحدث خارجه فتُفسِّره الشَّخصيَّة اعتمادًا على الأصوات المسموعة من قبلها، فقد مثَّلت الأصوات وسيلةً مهمَّةً في التَّعرُّف على ما يحدث خارج المكان، وكذلك الإطار الزَّمانيُّ يظلُّ محصورًا في المشهد الذي تتواجد فيه الشَّخصيَّة[٦].وفي المنظور على مستوى الزَّمان والمكان إنَّ بنية الثُّلاثيَّة كما يرى النَّقد في المكان

---

(١) م، ن: ١٥١.

(٢) م، ن: ١٥١.

(٣) يُنظر: النَّقد الجديد والنَّصُّ الرُّوائيُّ العربيُّ دراسة مقارنة للنَّقد الجديد في فرنسا وأثره في النَّقد الرُّوائيِّ العربيِّ من خلال بعض نماذجه : ٢٨٨ .

(٤) بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ:١٤٢ .

(٥) بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ١٥٧ .

(٦) يُنظر: م، ن: ١٥٧ .

والزَّمان ((تقوم على المشهد المُحدَّد في مكان ضيِّق وفي الزَّمان على الحضور واللَّحظة المعاشة))[1]، ويظلُّ منظور الشَّخصيَّة محدودًا في المكان الذي تتواجد فيه وما يحدث خارجه فتُفسِّره الشَّخصيَّة اعتمادًا على أفعال محدَّدة نتيجة لما تسمعه من أصوات ومن ثُمَّ تحظى الأصوات بدورٍ مهمٍّ لأنَّها وسيلة من وسائل التَّعرُّف على ما يحدث خارج المكان[2].

ويُحدِّد النَّقد النَّوع الرَّابع من المنظور بالمنظور التَّعبيريِّ ويُعرِّفه بأنَّه ((الأسلوب الذي تُعبِّر الشَّخصيَّة عن نفسها من خلاله))[3]، ويُشخِّص النَّقد أساليب متنوِّعة تنضوي تحت ظلِّ المنظور التَّعبيريِّ اعتمادًا على اقتراب الرَّاوي أو ابتعاده من منظور الشَّخصيَّة، مشيرًا إلى أنَّ الحوار هو أقرب الصِّيغ إلى منظور الشَّخصيَّة، بينما يُشكِّل السَّرد أبعد الصِّيغ عن منظور الشَّخصيَّة[4].

وتتمظهر هذه الأساليب بأربعة أنواع:

- الأسلوب المباشر: هو نقل الرَّاوي لكلام الشَّخصيَّة كما هو[5]، وهو يُقابل الحوار هنا إذ يمارس وظيفة النَّقل لكلام الشَّخصيَّات[6]، إذ لا تطرأ عليه أيَّة تغييرات[7].
- الأسلوب غير المباشر: نقل الرَّاوي كلام غيره من الشَّخصيَّات إلَّا أنَّه لا يفصله عن سياق كلامه[8]، ويطلق عليه ((الخطاب المنقول))[9].

---

(١) م، ن : ١٥٧ .

(٢) يُنظر: م، ن: ١٥٧- ١٥٨ .

(٣) بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ١٥٨ .

(٤) يُنظر: م، ن: ١٥٨ .

(٥) يُنظر: م، ن: ١٥٩.

(٦) يُنظر: المصطلح السَّرديُّ في النَّقد الأدبيِّ العربيِّ الحديث: ١٦٦ .

(٧) يُنظر: الشعريَّة: تزفيتان تودورف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، منشورات دار توبقال، المغرب، ط٢، ١٩٩٠م: ٤٦ .

(٨) يُنظر: بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ١٥٨ .

(٩) الشعريَّة: ٤٦ .

- الأسلوب غير المباشر الحرُّ: وهو أسلوب اكتشفه اللُّغويُّ السِّويسريُّ شارل بالي سنة ١٩١٢م وهو الأسلوب الوسيط الذي يجمع بين خصائص الأسلوبينِ مع إعطاء حرِّيَّة كبيرة للكاتب في نسج كلام الشَّخصيَّات داخل كلام الرَّاوي فيحدث[١] ((تداخل بين القولينِ ويُصبح الصَّوت مزدوجًا))[٢]، وعرف في ما بعد بالمونولوج الدَّاخليِّ[٣]، إلَّا أنَّ بعض النُّقَّاد وصف أنَّ هذا فيه خلط ووهم في مقابلة الأسلوب بالمونولوج الدَّاخليِّ[٤] .
- الأسلوب المباشر الحرُّ: وهو تعبير الشَّخصيَّة الصَّريح عن مشاعرها وأفكارها الباطنيَّة، ويُمثِّل صيغة ثانية للمونولوج الدَّاخليِّ[٥]، وهو يختلف عن الأسلوب المباشر بـ((إسقاط علامات التَّنصيص وإدخاله في سياق النَّصِّ القصصيِّ))[٦]، إذ يتداخل فيه سردُ الرَّاوي مع الشَّخصيَّة وقد سمَّاه النَّاقد التَّشيكيُّ دولوزيل(السَّرد الذَّاتيَّ)[٧]، ويُسمِّيه جينيت بـ(الخطاب المرويِّ)[٨]. فإنَّ المتتبِّع لهذه الأساليب يجد أنَّه أمام تقسيمات جينيت التي ذكرها تودورف في كتابه الشِّعريَّة. والملاحظ أنَّ النَّقد يعالج (الصِّيغة) ضمن المنظور على المستوى التَّعبيريِّ وهي العلاقة بين كلام السَّارد وكلام الشَّخصيَّة[٩]، ويُوضِّح بعض النُّقَّاد أنَّه يربط بين الرُّؤية السَّرديَّة (المنظور النَّفسيِّ عند أوسبنسكي) والصِّيغة (المنظور التَّعبيريِّ) كما ربط جينيت بينهما أي يتبع منهج جينيت رغم اعتماده على أوسبنسكي في المستوى الإجرائيِّ إذ يقصر العلاقة التي يقيمها كلام

---

(١) يُنظر: بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ١٥٩.

(٢) يُنظر: بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ١٥٨ .

(٣) يُنظر: م، ن: ١٥٨ .

(٤) يُنظر: المصطلح السَّرديُّ في النَّقد الأدبيِّ العربيِّ الحديث: ٤٠٨ .

(٥) يُنظر: بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ١٦٢ .

(٦) بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ١٦٢ .

(1) L. Dolezel, Vers la stylistique structurale, in Introduction a la Stylistique Francaise, J. Sumpf, Paris Larousse, 1971, p.p 153-63 .

نقلًا عن بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ١٦٢ .

(٨) يُنظر: الشِّعريَّة : ٤٧ .

(٩) يُنظر: في النَّقد البنيويُّ للسَّرد العربيِّ في الرُّبع الأخير من القرن العشرين: ١٠٩.

الرَّاوي النَّاقل بكلام الشَّخصيَّة المنقول أي أنَّه يقصر الصِّيغة على سرد الأقوال لا الأحداث، ويُشير إلى أنَّ العلاقة بينهما متداخلة(١).

ويضرب النَّقد مثالًا على ذلك بنصٍّ من الثُّلاثيَّة ((وتركَّزت أعينهم على الغلام أو فيما يلوح منه بين آونة وأخرى فبدا الغلام بكامل هيئته، بدا باسمًا يتكلَّم كما استدلُّوا عليه من حركة شفتيه وإشارات يديه... فدَّل التَّفاهم.... ولكن ماذا يقول لهم... هذا ما لم يستطع أحد أن يُخمِّنه))(٢). وفي المنظور على المستوى التَّعبيريِّ يرى النَّقد في المستوى الإجرائيِّ أنَّ النَّصَّ الرُّوائيَّ ((ينسج مقطع التَّأمُّل في التحامٍ مع خطِّ القصِّ دون مقدِّمات أو عبارات ختاميَّة ويأتي المقطع في صيغة الأسلوب غير المباشر الحرِّ))(٣)، ويضرب مثالًا على ذلك من النَّصِّ الرُّوائيِّ ((فشعر بنيران الغضب تتأجج في عروقه وإن لم تبدُ منها آثار إلَّا في انطباق شفتيه ثُمَّ في التصاقهما، لا زالت تتكلَّم ببساطة كأنَّها مقتنعة على يقينٍ ببراءتها ... وتتساءل عن وجه العيب في تزوُّج " امرأة " بعد طلاقها أمَّا أن تكون المرأة أمَّه فهذا شيء آخر جدًّا، وأي زواج الذي تعنيه؟ إنَّه زواج ثُمَّ طلاق ثُمَّ زواج ثُمَّ طلاق ثُمَّ زواج ثُمَّ طلاق، وهنالك ما هو أدهى وأمر. ذلك "الفكهانيُّ " ... أيذكرها؟ ... أرغمته حدَّة الذِّكريات على الخروج عن اعتداله هذه المرة...))(٤)، ويُوضِّح النَّقد أنَّ الجمل الواردة في النَّصِّ المذكور آنفًا تُعبِّر عن خواطر وأفكار ياسين التي جاءت بصيغة أسلوب غير مباشر حرٍّ حيث لم تُقدَّم بفعل من أفعال القول للنَّفس ولم تُقدَّم في إطار علامات التَّنصيص فجاءت كجزءٍ من قول الرَّاوي، غير أنَّنا نجد بعض الملامح للأسلوب الحرِّ من استفهام تعجبيٍّ وتحذير(٥)، ويخلص التَّطبيق إلى أنَّ بناء المنظور التَّعبيريِّ في الثُّلاثيَّة يتميَّز بتوظيف الأساليب التي تقترب من الشَّخصيَّة اقترابًا حميميًّا جعل منها وسائل تعبيريَّة مباشرة(٦).

---

(١) يُنظر: م، ن: ١٠٩ .

(٢) بين القصرينِ: ٤٥٠ .

(٣) بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ١٦٠ .

(٤) م، ن : ١٦٠– ١٦١ .

(٥) يُنظر: بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ١٦١ .

(٦) يُنظر: م ، ن : ١٦٣ .

ويتوصَّل في نهاية دراسته الإجرائيَّة للمنظور على جميع مستوياته إلى أنَّ ((من دراسة مستويات المنظور في الثُّلاثيَّة ظهر لنا أنَّ نجيب محفوظ قد تخطَّى الأساليب المتَّبعة في الرُّواية الواقعيَّة وأنَّ بناء الثُّلاثيَّة على جميع المستويات يتميَّز بحداثة الأساليب والتَّقنيَّات، فقد استطاع أن يُوظِّف الأبنية المختلفة في تلاحم وتطابق جعل من الثُّلاثيَّة عملًا ناضجًا مكتملًا متناسقًا عملًا استفاد من تقنيَّة المدرسة الواقعيَّة الكلاسيكيَّة، ولكنَّه لم يقف عندها، وإنَّما تجاوزها إلى أحدث مراحل الرُّواية الحديثة))[1]، ومن هذا النَّصِّ يظهر لنا بوضوح الخروج عمَّا أُعلِن عنه في مقدماته النَّظريَّة في الابتعاد عن اطلاق أحكام القيِّمة في المنهج البنيويِّ بحكم الدِّراسة الوصفيَّة.

ونستخلص ممَّا تقدَّم أنَّ تناول بناء المنظور في النَّقد يكشف عن حقيقة مفادها أنَّه أراد البرهنة عن مدى إفادة الكاتب من التَّقنيَّات الحديثة وهمَّه يكمن في محاولة إعطاء أمثلة عنها حتى تحوَّل إلى هاجسٍ قد سيطر على النَّقد من البداية حتى نهاية دراسته، فلم يحلِّل النَّصَّ تحليلًا شموليًّا يكشف عن مقوِّمات تشكيله، وفي المقابل فإنَّ هذه الملاحظات لا تُقلِّل من أهمِّيَّة الدِّراسة في كونها من الدِّراسات الرَّائدة في التَّعريف بالمفاهيم السَّرديَّة الحديثة حتى غدت مرجعًا لكلِّ الباحثينَ .

(١) بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: ١٦٣ .

الخاتمة

أهم نتائج البحث

الحمدُ لله منتهى كلِّ فضيلة ... وبعد

بعد رحلة البحث في تفحص الخطاب النقدي عند الناقدتين المصريَّتين توصلنا إلى جملة من النقاط شكَّلَ بعضُها نقاطَ اشتراكٍ وبعضُها الآخر نقاطَ تمايزٍ بين الدِّراسات النَّقديَّة المتناولة توزعت على محاور الدراسة من أجل رسم صورةٍ متكاملة لموضوع الدراسة. ومن أبرز نقاط الاشتراك:

- غلبت على الدِّراسات النَّقديَّة سمةُ الدَّعوة إلى التَّجديد في المناهج النَّقديَّة، ونبذ المناهج التَّقليديَّة وهو ما تمفصل في الدِّراسات المُقدَّمَة، إذ قاربت النُّصوص الأدبيَّة برؤية حداثيَّة استلهمت أدواتها من المناهج المعاصرة .
- منح الخطابُ النَّقديُّ النِّسائيُّ العنايةَ والاهتمامَ البارزينِ في دراسة النُّصوص السَّرديَّة القديمة والحديثة مقارنةً بالنُّصوص الشِّعريَّة، وهو ما ألفيناه واضحًا عند الناقدة نبيلة إبراهيم.
- ومن ذلك أيضًا ما ظهر للدراسة أنَّه وعلى الرَّغم من أثر الوافد الغربيِّ في التَّناول النَّقديِّ للنُّصوص إلَّا أنَّه لم ينقطع عن التُّراث العربيِّ والرُّجوع إلى المظان العربيَّة الأصيلة، وإنَّ كان البحث يُرجِّح خضوع النَّاقدة المصريَّة للآخر الغربيِّ بشكلٍ مبالغ فيه.

أما نقاط التَّمايز فتمفصلت على النَّحو الآتي:

- في ضوء دراستنا للنَّقد البنيويِّ وجد البحث أنَّ بعض النُّقود تتَّسمُ بعدم الالتزام بمنهجٍ واحد بعينه، إذ نجدُ بوعي أو بغير وعي مجافاة المنهج الأساس المدروس إلى مناهج فثمَّة نزوع إلى إدخال مقتربات مناهج أخرى .
- استنادًا إلى ما تقدَّم من دراسات إجرائية يمكن القول بأنَّ مهمة النقد البنيوي في قراءته كانت من نوع (التَّوليف المنهجيِّ) أي بين القراءة النَّسقيَّة والقراءة السِّياقيَّة.
- انطلق البحث عند النَّاقدة المصريّة من أفكار سوسير إلَّا أنَّها كانت محطَّةً للكثير من المناقشة، وهي بعملها هذا لا تختلف عن النقاد.

- شعارُ (موت المؤلِّف) الذي رُفع من قبل النُّقاد البنيويِّينَ لم يقتنع به النَّقد النِّسائيُّ، فثمَّة وقفات معلنة عن اسم المبدع وبعض سماته الأسلوبيَّة في الكتابة الإبداعيَّة، ممَّا يعني أنَّه ضدَّ فكرة موت المؤلِّف .
- كانت الرِّيادة في ترجمة أفكار بروب المهمّة للباحثة نبيلة إبراهيم، فقد أفردَ المنجز أحد كتبه للحديث عن منهج بروب والتَّعريف به. في حين كانت الرِّيادة في تعريف القارئ العربيِّ بالمصطلحات السَّرديَّة البنيويَّة للباحثة سيزا قاسم.
- يتعارض النَّقد البنيويُّ مع إطلاق أحكام القيمة للوصول إلى الموضوعيَّة، وعلى الرَّغم من تصريح النَّقد بابتعاده عنها في المحور التَّنظيريِّ، إلّا أنَّه لم يتخلَّ عنها في المحور الإجرائيِّ.
- في ميدان البحث السِّيميائيِّ نجد المنجز النَّقديَّ قد أصَّل للسِّيميائيَّة فلسفيًّا ممَّا ينمُّ عن وعي معرفيٍّ منهجيٍّ؛ لكون فهم المنهج يتطلَّب معرفة أصوله.
- رصد المنجز اللَّحظات التَّأسيسيَّة للسِّيميائيَّة متمثِّلةً في أفكار سوسير وبيرس محاولًا عرضها ومناقشتها والإضافة عليها، لا سيما إذا علمنا أنَّ النقد قد مزج بين إجرآءات سوسير وبيرس في المجال الإجرائي .
- وقف المنجز على الاتِّجاهات السِّيميائيَّة منظِّرًا لها شأنه شأن النَّقد العربيِّ بشكلٍ عامٍّ، مما يعني عدم تفرده في هذا المجال.
- سمةُ التَّوسُّع واضحة على المستوى الإجرائي نحو الثُّنائيَّات في سيمياء الدِّلالة، إذ تناولها النَّقد بشيء من التَّفصيل، وهو أمرٌ لم نلحظه في المحور النَّظريِّ .
- احتلَّت سيمياءُ الثَّقافة دورًا مهمًّا في البحث النَّظريِّ والإجرائيِّ على حدٍّ سواء؛ لما للثَّقافة من أهمِّيَّة فاعلة في الوصول إلى دلالة النُّصوص، إذ لا يمكن فهمُ النَّصِّ إلَّا في ضوء التَّسييق الثَّقافيِّ الخاضع له.
- استند المنجز في دراسته التَّطبيقيَّة إلى توظيف مقاربات اتِّجاه سيمياء الدِّلالة وهو ما ألفيناه واضحًا في الرُّجوع إلى آراء النَّاقد الفرنسيِّ رولان بارت في تحليل نصٍّ شعريٍّ قديم.

- استحوذَ الزَّمانُ على عناية المنجز النَّقديِّ فنجد أنَّ معظم الدِّراسات قد بدأت بدراسة الزَّمن، إلَّا أنَّ تقسيمات النَّاقدة سيزا قاسم – التي نقلتها عن جينيت – للزَّمن كانت الأبرز، فقد قدَّمت له دراسة تفصيليَّة الأمر الذي اتَّبعها النُّقاد في الرُّجوع إليها، .
- للمكان حصَّة من دراسات السَّرد في المنجز وهو ما وجدناه عند كلٍّ من سيزا قاسم وأمينة رشيد.
- على الرَّغم من إعلان النَّقد في إحدى دراساته للمنظور في النَّصِّ الرُّوائيِّ عن التزامه بتقسيمات بوريس أوسبنسكي إلَّا أنَّه قد مزجَ بين تقسيماته من جهة وتقسيمات نقاد آخرين من جهة أخرى.

وآخر دعواي أن الحمد لله ربِّ العالمين والصلاة والسلام على سيد المرسلين محمد ﴿*﴾ وعلى آله الطيبين الأطهرين.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم**

أوَّلًا: مصادر المتن المدروس

أ–الكتب النَّقديَّة:

/ أنظمة العلامات مدخل إلى السِّيميوطيقا مقالات مترجمة ودراسات: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، منشورات دار الياس العصريَّة، مصر،١٩٨٦م.

/ بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، سيزا قاسم، مطابع الهيئة المصريَّة العامة للكتاب، ١٩٨٤م.

/ تشظِّي الزَّمن في الرِّواية الحديثة، أمينة رشيد، الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب، ١٩٩٨م .

/ القارئ والنَّصُّ العلامة والدِّلالة، سيزا قاسم، منشورات المجلس الأعلى للثَّقافة، مصر،٢٠٠٢م.

/ قصصنا الشَّعبيّ من الرُّومانسيَّة إلى الواقعيَّة، نبيلة إبراهيم، منشورات دار العودة– بيروت، دار الكتاب العربيِّ– طرابلس، ١٩٧٤م.

/ نقد الرُّواية من وجهة نظر الدِّراسات اللُّغويَّة الحديثة، نبيلة إبراهيم، منشورات النَّادي الأدبيِّ، الرِّياض– السُّعوديَّة، ١٩٨٠م .

ب– البحوث المنشورة

/ البنيويَّة من أين وإلى أين، نبيلة إبراهيم، مجلَّة فصول، المجلَّد الأوَّل، العدد الثاني، ١٤٠١هـ– ١٩٨١م .

/ تحليل سيميولوجيٌّ لمسرحية الأستاذ، هدى وصفي، مجلَّة فصول، مج١، ع٣، ١٩٨١م .

/ قصُّ الحداثة، نبيلة إبراهيم، مجلَّة فصول، القاهرة، ع ٤، ١٩٨٦م.

/ المفارقة في القصِّ العربيِّ المعاصر، سيزا قاسم، مجلَّة فصول، ع٦٨، شتاء– ربيع ٢٠٠٦م.

ج– الكتب المترجمة:

/ جماليَّات المكان، مجوعة مؤلِّفينَ، منشورات عيون المقالات، الدَّار البيضاء– المغرب، مطبعة دار قرطبة، ط٢، ١٩٨٨م.

/ النَّقد الأدبيُّ، ب. برونل، ماديلينا، د. كوتي، ج. م. جليكسون، ترجمة: هدى وصفي، الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب، منشورات مكتبة الأسرة، ١٩٩٩م.

ثانيًا: مراجع البحث

- أ -

/ الاتِّجاه السِّيميائيُّ في نقد السَّرد العربيِّ الحديث: محمَّد فليح الجبوريُّ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ١٤٣٤هـ - ٢٠١٣م .

/ الأدب النِّسويُّ وإشكاليَّة المصطلح : فرح غانم البيرمانيُّ، دار الفراهيديِّ للنَّشر والتَّوزيع، بغداد-العراق، ط١، ٢٠١١م .

/ الأدب وخطاب النَّقد: عبد السَّلام المسدِّي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بنغازي - ليبيا، ط١، ٢٠٠٤م.

/ إشكاليَّة تأصيل الحداثة في الخطاب النَّقديِّ العربيِّ المعاصر مقاربة حواريَّة في الأصول المعرفيَّة، عبد الغني بارة، منشورات الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب،٢٠٠٥م.

/ الأعلام، خير الدِّين الزَّركليُّ (ت١٣٩٦هـ)،النَّاشر: دار العلم للملاين، ط١٥، ٢٠٠٢م.

/ الأنظمة السِّيميائيَّة دراسة في السَّرد العربيِّ القديم: هيثم سرحان، منشورات دار الكتاب الجديد المتَّحدة، بيروت - لبنان، ط١، ٢٠٠٨م.

/ انفتاح النَّصِّ الرُّوائيِّ النَّصُّ والسِّياق، سعيد يقطين، منشورات الدَّار البيضاء، المغرب، ط٢، ٢٠٠١ م.

- ب -

/ بحوث في الرُّواية الجديدة، ميشال بوتور، ترجمة: فريد أنطونيس، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٧١م .

/ بداية النَّصِّ الرُّوائيِّ مقاربة لآليَّات تشكُّل الدِّلالة، أحمد العدوانيُّ، منشورات النَّادي الأدبيِّ، الرِّياض، ط١، ٢٠١١م .

/ بناء الأسلوب في شعر الحداثة، محمَّد عبد المطَّلب، منشورات دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٩٥م.

/ البناء الفنِّيِّ في الرُّواية العربيَّة في العراق بناء المنظور: شجاع مسلم العانيُّ، ط١، دار الشُّؤون الثَّقافيَّة العامَّة، بغداد، ٢٠١٢م.

/ بنية الخطاب النَّقديِّ دراسة نقديَّة، حسين خمري، منشورات دار الشُّؤون الثَّقافيَّة العامَّة .

/ بنية النَّصِّ السَّرديِّ من منظور النَّقد الأدبيِّ، حميد لحمدانيُّ، منشورات المركز الثَّقافيِّ العربيِّ، الدَّار البيضاء، ط١، ١٩٩١م.

/ البنيويَّة، جان بياجيه، ترجمة: عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، ط٤، ١٩٨٥م.

/ البنيويَّة والتَّفكيك تطوُّرات النَّقد الأدبيِّ، س رافيندران، ترجمة: خالدة حامد، دار الشُّؤون الثَّقافيَّة العامَّة، بغداد، ط١، ٢٠٠٢م .

/ البنيويَّة وعلم الإشارة : ترنس هوكز، ترجمة، مجيد الماشطة، مراجعة: ناصر حلاوي، دار الشُّؤون الثقافيَّة العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦م.

/ البيان والتَّبيين: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ(ت٢٥٥هـ)، دار ومكتبة الهلال، بيروت: ١٤٢٣هـ.

-ت-

/ تاج العروس من جواهر القاموس، مرتضى الزَّبيديُّ (ت١٢٠٥هـ)، تح: مجموعة من المحقِّقينَ، دار الهداية.

/ التَّأويل بين السِّيميائيات والتَّفكيكيَّة، أمبرتو إيكو، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، منشورات المركز الثَّقافيِّ العربيِّ، ط٢، ٢٠٠٤م.

/ التَّحليل البنيويُّ للرِّواية العربيَّة، فوزيَّة لعيوس غازي الجابريُّ، دار صفاء للنَّشر والتَّوزيع – عمان، ط١، ١٤٣٢هـ– ٢٠١١م .

/ تحليل الخطاب الشِّعريّ (استراجيَّة التَّناص)، محمَّد مفتاح، المركز الثَّقافيّ العربيّ، الدَّار البيضاء – المغرب، بيروت – لبنان، ط٤، ٢٠٠٥م .

– ج –

/ جماليَّة العلامة الرُّوائيَّة: جاسم حميد جودة ، منشورات دار الرُّضوان، عمَّان، ط١، ٢٠١٤م.

– ح –

/ الحقيقة الشِّعريَّة على ضوء المناهج النقديَّة المعاصرة والنَّظريَّات الشِّعريَّة دراسة في الأصول والمفاهيم، بشير تاوريت، منشورات عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، ط١، ١٤٣١هـ–٢٠١٠م .

– خ –

/ خطاب الحكاية بحث في المنهج، جيرار جينيت، ترجمة، مجموعة مترجمين، منشورات الاختلاف .

/ خطاب ربَّات الخدور مقاربة في القول النِّسائيِّ العربيِّ والمغربيِّ: زهور إكرام، رؤية للنَّشر والتَّوزيع ، القاهرة ، ط١، ٢٠٠٩م.

/ الخطاب الرُّوائيِّ النِّسويِّ العراقيِّ (دراسة في التَّمثيل السَّرديِّ) : محمَّد رضا الأوسيِّ، دار الفارس للنَّشر والتَّوزيع، عمان– الأردن، ط١، ٢٠١٢م.

/ الخطيئة والتَّكفير من البنيويَّة إلى التَّشريحيَّة قراءة نقدية لنموذج إنسانيٍّ معاصر، عبد الله محمَّد الغذاميُّ، منشورات النَّادي الأدبيِّ الثَّقافيِّ، السُّعودية، ط١، ١٤٠٥هـ – ١٩٨٥م .

– د –

/ ديوان أبي تمَّام (حبيب بن أوس ت ٢٣١هـ)، فسَّر ألفاظه اللُّغويَّة ووقف على طبعه: محيي الدِّين الخيَّاط، بيروت –لبنان.

/ ديوان امرئ القيس، تح: محمَّد أبو الفضل إبراهيم، منشورات دار المعارف، القاهرة، ط٥.

/ ديوان البحتري، تح: حسن كامل الصَّيرفيُّ، منشورات دار المعارف - مصر، ط٣.

/ ديوان عَدِيِّ بنِ الرِّقاعِ، جمع وشرح ودراسة: حسن محمَّد نور الدِّين، دار الكتب العلميَّة، بيروت، ط١، ١٤١٠هـ– ١٩٩٠م.

/ ديناميَّة النَّصِّ تنظير وانجاز، محمَّد مفتاح، منشورات المركز الثَّقافيِّ العربيِّ، الدَّار البيضاء– المغرب، ط٣ ، ٢٠٠٦م .

– ر–

/ الرُّواية المصريَّة في ضوء المناهج النَّقديَّة الحديثة: وجيه يعقوب السَّيِّد، منشورات مكتبة الآداب، القاهرة – مصر، ط١، ١٤٢٥هـ– ٢٠٠٥ م.

– س–

/ ستراتيجيَّات القراءة السَّرديَّة في التُّراث العربيِّ الامتاع والمؤانسة أنموذجًا، أوراد محمَّد، منشورات مطبعة أمل الجديدة، دمشق– سوريَّة، ط١، ٢٠١٣م .

/ السَّرديَّة العربيَّة(بحث في البنية السَّرديَّة للموروث الحكائي العربيِّ)، عبد الله إبراهيم، المركز الثَّقافيُّ العربيُّ، بيروت– لبنان، ط١، ١٩٩٢م .

/ سقط الزَّند، أبو العلاء المعرِّيُّ، دار بيروت للطِّباعة والنَّشر، ١٣٧٦هـ– ١٩٥٧م.

/ السِّيمياء والتَّأويل، روبرت شولز، ترجمة: سعيد الغانميُّ، المؤسَّسة الدِّينيَّة للدِّراسات والنَّشر، بيروت–لبنان، ط١ ،١٩٩٤م .

/ السِّيميائيَّات مفاهيمها وتطبيقاتها، سعيد بنكراد، دار الحوار، سوريَّة، ط٣، ٢٠١٢م.

/ السِّيميائيَّة الأصول: القواعد، والتَّأريخ ، مجوعة مؤلِّفين، ترجمة رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم: عزِّ الدِّين المناصرة، دار مجدلاوي للنَّشر والتوزيع ،عمان– الأردن، ط١، ١٤٢٨هـ – ٢٠٠٨ م .

/ السِّيميائيَّة أصولها وقواعدها، ميشال أريفيه وآخرون، ترجمة: رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٢م .

/ سيميائيَّة الخطاب الشِّعري في ديوان (مقام البوح) للشَّاعر عبد الله العشي، شادية شقروش، منشورات عالم الكتب الحديث، الأردن، ط١، ١٤٣١هـ– ٢٠١٠ م.

/ السِّيميائيَّة وفلسفة اللُّغة، أمبرتو إيكو، ترجمة: أحمد الصَّيمعيُّ، منشورات المنظَّمة العربيَّة للتَّرجمة، بيروت– لبنان، ط١، ٢٠٠٥م .

– ش –

/ الشِّعر العربيُّ الحديث بنياته وإبدالاته التَّقليديَّة، محمَّد بنيس، دار توبقال للنَّشر والتَّوزيع، الدار البيضاء– المغرب ، ط١، ١٩٨٩م .

/ شعرنا القديم والنَّقد الجديد، وهب أحمد رومية، المجلس الوطنيُّ للثَّقافة والآداب، الكويت، ١٤١٦هـ- ١٩٩٦م.

/ شعريَّة التَّأليف بنية النَّصِّ الفنِّيِّ وأنماط الشَّكل التَّأليفيِّ: بوريس أوسبنسكي، ترجمة: سعيد الغانميُّ وناصر حلاوي، المجلس الأعلى للثَّقافة، ١٩٩٩م.

/ شعريَّة الخطاب السَّرديِّ دراسة، محمَّد عزام، منشورات اتِّحاد الكتَّاب العرب، دمشق-سوريَّة، ٢٠٠٥ م .

- ط-

/ طرائق تحليل السَّرد دراسات،، مجموعة مؤلِّفينَ منشورات اتِّحاد كتَّاب المغرب، الرِّباط-المغرب، ط١، ١٩٩٢م.

-ع-

/ عتبات جيرار جينيت من النَّصِّ إلى التَّناص، عبد الحقِّ بلعابد، تقديم، سعيد يقطين، منشورات الاختلاف - الجزائر، الدَّار العربيَّة للعلوم ناشرون، بيروت-لبنان،
ط١، ١٤٢٩هـ- ٢٠٠٨م.

/ عتبات الكتابة في الرُّواية العربيَّة، عبد المالك أشهبون، منشورات دار الحوار للنَّشر والتَّوزيع ، سوريَّة ، ط١، ٢٠٠٩ م.

/ عضويَّة الأداة الشِّعريَّة فنِّيَّة الوسائل ودلاليَّة الوظائف في القصيدة الجديدة، محمَّد صابر عبيد، دار مجدلاوي، عمَّان- الأردن، ط١، ١٤٢٨هـ - ٢٠٠٧م .

/ علم اللُّغة العامُّ: دي سوسير، ترجمة : يوئيل يوسف عزيز، مراجعة، مالك يوسف المطَّلبيّ، منشورات آفاق عربيَّة ، بغداد، ١٩٨٥م.

/ علم النَّصِّ، جوليا كرستيفا، ترجمة: فريد زاهر، دار توبقال، المغرب، ط١، ١٩٩٤ م.

- ف-

/ الفروق اللُّغويَّة، أبو هلال العسكريُّ(ت٣٩٥هـ)، تح: حسام الدِّين القدسيُّ، دار الكتب العلميَّة، بيروت-لبنان،١٩٨١م .

/ الفضاء الرُّوائي عند جبرا إبراهيم جبرا : إبراهيم جنداري، منشورات وزارة الثقافة، بغداد، ط١، ٢٠٠١م.

/ في أصول الخطاب النَّقديِّ الجديد، تزفيتان تودورف، رولان بارت، أمبرتو إيكو، مارك أنجيو، ترجمة: أحمد المدينيُّ، دار الشُّؤون الثَّقافية العامَّة، بغداد، ط١، ١٩٨٧م.

/ في قراءة النَّصِّ، قاسم المومنيُّ، دار الفارس للنَّشر والتَّوزيع ،عمَّان- الأردن، ط١، ١٩٩٩م.

/ في النَّقد الأدبيِّ دراسة، صلاح فضل، منشورات اتِّحاد الكتَّاب العرب، دمشق- سوريَّة، ٢٠٠٧م .

/ في النَّقد البنيويِّ للسَّرد العربيِّ في الرُّبع الأخير من القرن العشرينَ، فريال كامل سماحة، مطبوعات نادي القصيم ١٤٣٤هـ- ٢٠١٣ م .

- ق-

/ قضايا الشِّعريَّة، رومان ياكوبسن، ترجمة: محمَّد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنَّشر، ط١، ١٩٨٨م.

- ك-

/ الكلمة في الرُّواية، ميخائيل باختين، ترجمة، يوسف حلَّاق، منشورات وزارة الثَّقافة، دمشق- سوريَّة، ١٩٨٨م.

- ل-

/ لسانيَّاتُ النَّصِّ مدخل إلى انسجام الخطاب، محمَّد خطَّابيٌّ، منشورات المركز الثَّقافيِّ العربيِّ، الدَّار البيضاء، المغرب، ط٢، ٢٠٠٦ م .

/ لغة التَّضاد في شعر أمل دنقل، عاصم محمَّد أمين، دار صفاء للنَّشر والتَّوزيع، عمَّان- الأردن،ط١، ١٤٢٥هـ-٢٠٠٥م .

-م-

/ ١٠٠عام من الرُّواية النِّسائيَّة العربيَّة، بثينة شعبان، دار الآداب، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٩٩م .

/ الماركسيَّة وفلسفة اللُّغة، ميخائيل باختين، ترجمة، محمَّد البكريُّ ويمنى العيد، دار توبقال، الدار البيضاء- المغرب، ط١، ١٩٨٦م.

/ مبادئ في علم الأدلَّة، رولان بارت، ترجمة وتقديم، محمَّد البكريُّ، منشورات دار الحوراء، سوريَّة، ط٢، ١٩٨٧ م .

/ مدارات الحداثة، محمد سبيلا، الشبكة العربيَّة للأبحاث والنشر، بيروت- لبنان، ط١، ٢٠٠٩م .

/ المصطلح السَّرديُّ في النَّقد الأدبيِّ العربيِّ الحديث، أحمد رحيم كريم، دار صفاء للنَّشر والتَّوزيع، عمَّان- الأردن، ط ١، ١٤٣٣هـ - ٢٠١٢م.

/ مقولات السَّرد الأدبيِّ، تزفيتان تودوروف، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا، ضمن طرائق تحليل السَّرد الأدبيِّ دراسات، مجموعة مؤلِّفين، منشورات اتِّحاد كتَّاب المغرب، الرِّباط، ط١، ١٩٩٢م .

/ المقولات والتَّمثُّلات والأوهام دراسة في النَّقد العربيِّ الحديث، يحيى عارف الكبيسيُّ، دار الشُّؤون الثَّقافيَّة العامَّة، بغداد-العراق ، ط ١، ٢٠٠٩م .

/ موسوعة علم الإنسان والمفاهيم والمصطلحات الانتروبولوجيَّة، شارلوت سيمور شميث، ترجمة: مجموعة مؤلِّفينَ، إشراف، محمَّد الجوهريُّ، ٢٠٠٥م .

-ن-

/ نصِّيَّات بين الهرمينوطيقيا والتَّفكيكيَّة، هيوج. سلفرمان، ترجمة، حسن ناظم وعلي حاكم صالح، منشورات المركز الثَّقافيِّ العربيِّ، الدار البيضاء- المغرب، ط١، ٢٠٠٢م.

/ نظرية الأدب: رنيه ويلك وأوستن وارن، ترجمة : عادل سلامة، منشورات دار المريخ، الرياض- السعودية،١٤١٢هـ - ١٩٩٢م.

/ النَّظريَّة الأدبيَّة المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة، جابر عصفور، دار قباء للنَّشر، القاهرة، ١٩٩٨م.

/ نظريَّة النَّصِّ من بنية المعنى إلى سيميائيَّة الدَّال، حسين خمري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ١٤٢٨هـ- ٢٠٠٧م.

/ نظريَّة المنهج الشَّكليِّ نصوص الشَّكلانيِّينَ الرُّوس، مجموعة مؤلِّفين، ترجمة، إبراهيم الخطيب، منشورات مؤسسة الأبحاث العربيَّة، بيروت، الشركة المغربيَّة للنَّاشرين المتحدين، ط،١٩٨٢م.

/ النَّقد الأدبيُّ المعاصر، مناهج، اتِّجاهات، قضايا، آن موريل، ترجمة: إبراهيم أولحيان ومحمَّد الزَّكراويُّ ، المركز القومي للتَّرجمة، القاهرة – مصر، ط١، ٢٠٠٨م.

/ النَّقد البنيويُّ والنَّصُّ الرُّوائيُّ نماذج تحليليَّة من النَّقد العربيِّ، محمَّد سويرتي، منشورات أفريقيا الشَّرق، ط٢، ١٩٩٤م.

/ نقد الشِّعر، قدامة بن جعفر(ت٣٣٧هـ)، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة– مصر، ط ٣، ١٩٧٩م.

/ النَّقد العربيُّ الحديث ومدارس النَّقد الغربيَّة، محمَّد النَّاصر العجيميُّ، منشورات دار محمَّد عليّ، تونس، ط١، ١٩٩٨م.

/ النَّقد النِّسائيُّ للأدب القصصيِّ في مصر، زينب العسَّال، الهيئة المصريَّة العامَّة للكتَّاب، ٢٠٠٨ م.

/ النَّقد الأدبيُّ الحديث قضايا واتِّجاهات، سامي شهاب أحمد، دار غيداء، عمَّان– الأردن، ط١، ١٤٣٤هـ– ٢٠١٣م .

/ نقد خطاب الحداثة في مرجعيَّات التَّنظير العربيِّ للنَّقد الحديث، لطفي فكري محمَّد الجوديُّ، مؤسَّسة المختار للنَّشر والتَّوزيع، القاهرة ، ط١، ١٤٣٢هـ– ٢٠١١م.

/ النَّقد النَّصِّيُّ وتحليل الخطاب نظريَّات ومقاربات، نبيل أيوب، مكتبة لبنان ناشرون، ط١، ٢٠١١م .

ثالثًا: الرَّسائل والأطاريح الجامعيَّة

/ آليَّات الانسجام النَّصِّي في خطب مختارة من مستدرك نهج البلاغة للهادي كاشف الغطاء (رسالة ماجستير)، آمنة جاهمي، قسم اللُّغة العربيَّة، كُلِّيَّة الآداب والعلوم الانسانيَّة والاجتماعيَّة، جامعة باجي مختار، ٢٠١١- ٢٠١٢م .

/ الاتِّجاه الجماليُّ في الدِّراسات النَّقديَّة العربيَّة المعاصرة الشِّعر أنموذجًا،(رسالة ماجستير)، هديل محمود حسن، قسم اللُّغة العربيَّة، كُلِّيَّة الآداب والعلوم الإنسانيَّة، جامعة البعث، سوريَّة، ٢٠٠٩-٢٠١٠م.

/ بنية الخطاب المأساويِّ في رواية التِّسعينات الجزائريَّة (الطَّاهر وطار، واسيني الأعرج، أحلام مستغانمي)، (أطروحة دكتوراه)، محمَّد الأمين بحري، كُلِّيَّة الآداب، قسم اللُّغة العربيَّة، جامعة العقيد الحاج لخضر- باتنة، الجزائر، ٢٠٠٨- ٢٠٠٩م.

/ البنية السَّرديَّة في قصص الأطفال الجزائريَّة قصَّة "البحيرة العظمى" لأحمد منور عيَّنة،(رسالة ماجستير)، كريمة نطور، قسم اللُّغة العربيَّة- كُلِّيَّة الآداب، جامعة ورقلة،٢٠٠٣-٢٠٠٤م .

/ بنية النَّصِّ السَّرديِّ في رواية غدًا يوم جديد لعبد الحميد بن هدوقه (رسالة ماجستير)، نبيلة بونادة، قسم اللُّغة العربيَّة، كُلِّيَّة الآداب، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، ٢٠٠٤-٢٠٠٥م.

/ البنيويَّة وما بعدها بين التَّأصيل الغربيِّ والتَّحصيل العربيِّ (رسالة ماجستير)، وردة عبد العظيم عطا الله قنديل، قسم اللُّغة العربيَّة، كُلِّيَّة الآداب، الجامعة الإسلاميَّة، غزة،٢٠١٠م.

/ جماليَّات اللُّغة في رواية تفنست لعبد الله حمادي قراءة لتيَّار الوعي وآفاق التَّجريب، مريم شكاط، (رسالة ماجستير)، قسم اللُّغة العربيَّة وآدابها، جامعة منتوري، الجزائر، ٢٠١١ م – ٢٠١٢م .

/ دلالات المكان في الشِّعر الفلسطينيِّ المعاصر بعد١٩٧٠م(أطروحة دكتوراه)، جمال مجناح، كُلِّيَّة الآداب، قسم اللُّغة العربيَّة، جامعة لخضر باتنةالجزائر،٢٠٠٧- ٢٠٠٨م .

/ دلالة المكان في ثلاثيَّة نجيب محفوظ دراسة تطبيقيَّة (رسالة ماجستير)، سعاد دحماني، كُلِّيَّة الآداب قسم اللُّغة العربيَّة، جامعة الجزائر، ٢٠٠٧- ٢٠٠٨م .

/ السرديَّات في النَّقد الرُّوائيِّ العراقيِّ من ١٩٩٨- ١٩٩٦م، أحمد رشيد الدَّدة، (رسالة ماجستير)، كُلِّيَّة التَّربية – جامعة بغداد، ١٩٩٧م .

/ السِّيمياء في الدَّرس النَّقديِّ العربيِّ الحديث (رسالة ماجستير)، عقيل عبد الرَّزاق عبد الوهَّاب النُّعيميُّ ، كُلِّيَّة التربية للعلوم الإنسانيَّة، جامعة بابل، ١٤٣٣هـ- ٢٠١٢م .

/ صورة المكان ودلالته في روايات واسيني الأعرج، جوادي هنيَّة، (أطروحة دكتوراه)، قسم اللُّغة العربيَّة، كُلِّيَّة الآداب، جامعة محمَّد خيضر، الجزائر، ٢٠١٢- ٢٠١٣م.

/ فلسفة العلامة عند رولان بارت الأسطورة ونسق الزي أنموذجًا(رسالة ماجستير)، نصيرة عيسى مبرك، كُلِّيَّة الآداب والعلوم الإنسانيَّة، جامعة الحاج لخضر باتنة، ٢٠١٠- ٢٠١١م .

/ في نقد الخطاب الشِّعريِّ الجزائريِّ المعاصر من منظور الباحث أحمد يوسف قراءة في الأصول والاجراءات(رسالة ماجستير)، سماح اسعيد، قسم اللُّغة والأدب العربيِّ، كُلِّيَّة الآداب واللُّغات، جامعة سطيف، الجزائر، ٢٠١٣ – ٢٠١٤م .

/ نظام التَّواصل السِّيميولسانيِّ في كتاب الحيوان للجاحظ حسب نظرية بورس (أطروحة دكتوراه): عايدة حوشي، كليَّة الآداب والعلوم الاجتماعيَّة، قسم اللغة العربيَّة ٢٠٠٨-٢٠٠٩م.

/ النَّقد الجديد والنَّصُّ الرُّوائيُّ العربيُّ دراسة مقارنة للنَّقد الجديد في فرنسا وأثره في النَّقد الرُّوائيِّ العربيِّ من خلال بعض نماذجه(أطروحة دكتوراه)، عمر عيلان، قسم اللُّغة والأدب العربيِّ، كُلِّيَّة الآداب واللُّغات، جامعة منتوري، الجزائر، ٢٠٠٥- ٢٠٠٦م.

رابعًا :البحوث والمجلَّات والدَّوريَّات

/ أنظمة العلامات في اللُّغة والأدب والثَّقافة مدخل إلى السِّيميوطيقا مقالات مترجمة ودراسات، قراءة شكري عيَّاد، مجلَّة فصول، مج٦،ع٤، الهيئة المصريَّة العامَّة للكتَّاب، سبتمبر،١٩٨٦ م.

/ بناء الرُّواية دراسة مقارنة لثلاثيَّة نجيب محفوظ: سيزا قاسم، عرض: ماجد مصطفى، مجلَّة فصول، الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب، العدد٦٩/صيف- خريف ٢٠٠٦م.

/ بنية الاستجابة في شروح حسن كامل الصَّيرفيِّ على الشِّعر الجاهليِّ، محمَّد موسى العبسيُّ، مجلَّة المنارة مج١٥، ع١، ٢٠٠٩م.

/ تصنيف العلامات، تشارلز ساندرس بيرس، ترجمة: فريال جبوري غزول، ضمن كتاب أنظمة العلامات .

/ الخطاب النِّسويُّ ومشكلة السِّياق الأدبيِّ " شعر الجاهليَّات أنموذجًا "، أحمد عليٌّ محَّمد، مجلَّة جذور، ج ٢٨، مج ١١، رجب١٤٣٠هـ– ٢٠٠٩م.

/ الخصومة حول المعنى النَّصِّ الشِّعريِّ بين احتكار القراءة ورفضها ابن وكيع التنيسي أنموذجًا، عباس بن يحيى، مجلَّة جامعة دمشق، مج٢٩،ع٣–٤، ٢٠١٣م.

/ دلالات البكاء وموضوعاته في الشِّعر الأمويِّ، بدران عبد الحسين البياتيُّ، مجلَّة كُلِّيَّة الآداب، ع ٩٨ .

/ سيمياء المقدِّمة الطَّلليَّة في شعر القتَّال الكلابيِّ دراسة تطبيقيَّة، نبراس هاشم ياس، مجلَّة جامعة كربلاء العلميَّة، مج٨، ع ٤، ٢٠١٠م .

/ شعريَّة المحموم /المفجوع/ الموجوع مقاربة سيميولوجيَّة تأويليَّة في ديوان " قصائدٌ محمومةٌ" للشاعر خليفة بوجادي، عبد الغني بارة، قسم اللُّغة العربيَّة، كلِّية الآداب والعلوم الاجتماعيَّة، جامعة فرحات عباس– سطيف، أعمال الملتقى الثَّالث السيمياء والنَّص الأدبي، منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة،٢٠٠٤م .

/ كيفية تحليل البنية العميقة للنَّصِّ الأدبيِّ في ضوء المنهج السِّيميائيِّ، بومعزة رابح، منشورات كُلِّيَّة الآداب، جامعة محمَّد خيضر– بسكرة، أعمال الملتقى الثَّالث السِّيمياء والنَّصُّ الأدبيُّ، ٢٠٠٤.

/ المناهج النَّقديَّة والنَّظريَّات النَّصِّيَّة،عبد الله عنبر، مجلَّة دراسات العلوم الإنسانيَّة والاجتماعيَّة، كُلِّيَّة الآداب، الجامعة الأردنيَّة، مج ٣٧، ع١، ٢٠١٠م .

/ نظريَّات حول الدِّراسات السِّيميوطيقيَّة للثَّقافات (مطبَّقة على النُّصوص السلافيَّة)، مجموعة مؤلِّفين، ترجمة: نصر حامد أبوزيد، ضمن كتاب أنظمة العلامات مدخل إلى السِّيميوطيقا مقالات مترجمة ودراسات.

/ نبيلة إبراهيم ودراسة الأدب الشعبي، خالد أبو الليل، مجلَّة فصول، ع٧٢، شتاء ٢٠٠٨م
نبيلة إبراهيم والنَّقد العربيُّ المعاصر، سامي سليمان أحمد، مجلَّة فصول،ع٧٢،شتاء ٢٠٠٨م.

خامسًا: الشَّبكة المعلوماتيَّة

/ الاسم دلالته ومرجعيته مقاربة انتروبولوجية : مبروك بوطقوقة.

/ بنية الاستجابة في شروح حسن كامل الصَّيرفيُّ على الشِّعر الجاهليِّ، محمَّد موسى العبسيُّ.

/ بحث موجز عن مدرسة براغ، منتديات الجلفة، الجزائر، (بحث على الشبكة المعلوماتيَّة).

/ تلمُّسات نظريَّة في المكان وأهمِّيَّته في العمل الرِّوائيِّ، سليم بتقه، مجلَّة المخبر، جامعة محمَّد خيضر– بسكرة، الجزائر،ع٢٠١٠،٦م.

/ جدليَّة التَّواصل/ القطيعة في الخطاب النِّسويِّ المعاصر قصيدة امرأة ورجل أنموذجًا، فاتنة محمَّد حسين، كُلِّيَّة الآداب، جامعة الموصل .

/ جماليَّات المكان في الرُّواية، أحمد زياد محبك، بحث منشور على شبكة المعلومات.

/ شعريَّة الفضاء في المتخيَّل الشِّعري الجاهليِّ، حفيظة روابنية، مجلَّة العلوم الاجتماعيَّة، ع٧، ٢٠٠٨م.

/ فاعليَّة العلامة في الدِّراسات الحديثة، عبد القادر فيدوح، مقال منشور على شبكة المعلومات.

/ قضايا المرأة في الفكر العربيِّ المعاصر التَّحقيب، المرجعيَّة، وأسئلة التَّغيير، كمال عبد اللطيف .

/ الكتابة الأخرى التحوُّل الثقافيُّ وتدجين مصطلح الكتابة النِّسائيَّة: حسين المناصرة بحث منشور (الشبكة المعلوماتيَّة).

/ المرأة النَّاقدة في الأدب العربيِّ: محمَّد أحمد المجاليُّ، قسم اللُّغة العربيَّة، جامعة مؤتة – الأردن ، بحث منشور على الأنترنت.

/ المنهج البنيويُّ دراسة نظريَّة: ثامر إبراهيم محمد المصاروة .بحث منشور على (الشبكة المعلوماتيَّة).

/ النِّساء والإبداع المبدعة العربيَّة بين مخالفة الصُّورة النَّمطيَّة للمرأة في الذَّاكرة الجماعيَّة وبين تفكيك الخطاب السَّائد، فوزيَّة أبو خالد، قسم الدِّراسات الاجتماعيَّة، جامعة الملك سعود، الرِّياض.

Ministry of higher education and scientific research

University of Babylon
College of Education for the Humanities
Department Arabic language



The Critical discourse Done in the contemporary Egyptian Women

Siza Qasim And Nabila Ibrahim Sample

Thesis submitted by the student

Imaan Abdul Hasan Ali

To the Board of education faculty of Humanities-University of Babylon and is part of the PhD in Arabic language and literature

.

Under the supervision of Assistant Prof

DR. Auraad Mohammed Kadhem

2016 Ad 1437 Ah

Abstract

Due to the development which the movement of criticism witnessed during modernity and post – modernity stages and the critical approaches which emerged in the Arabic critical arena using procedural ways to comprehend the literary text the feminine criticism in the Arab land was influenced. The development of the feminine criticism coped with the continuous advances of the diverse critical trends and approaches, and the desire to overstep the current approaches which failed to meet the requirements of the contemporary stage in studying and comprehending the literary texts.

Stating from the critical discourse, it can be said that efforts made by the Arab feminine critics are considerable. They managed to prove their existence and action in promoting the movement of the critical development, especially the efforts of the feminine critics in Egypt trying to crystallize a new critical vision. To the best of my knowledge the efforts of the Arab feminine critics have not been studied adequately but partially. Therefore, we have chosen this subject to be our study.

The researcher makes it clear that there has been no study comprehensive of the contemporary feminine critics. Accordingly, the main purpose of the study is to tackle the feminine achievement which has not been properly dealt with.

In the light of the authorship course of criticism by the Arab woman the prominent role played by a group of Egyptian researches is specifically represented by (Siza Qassim, Nabeela Ibhraheem, Huda Wassfi, Amina Rasheed), hence, the title of the study is labeled as (The literary criticism in the contemporary Egyptian Feminine Achievement). Ndoubtedly, what connects them is the time framework represented by the word contemporary, i.e., the period (1974-2006), and the patial framework (Egypt). So the researcher has chosen to study this subject, its details and features to show the nature of the critical discourse.

The researcher has chosen the word (feminine) rather than (woman) for reasons among which are the following:

Methodological reasons concerned with studying the criticism produced by woman. It would refer to the writings of man and woman in the field of woman criticism.

The word (woman), if it is added to criticism, it will refer to the emancipation movements - a matter which has not been adopted by the researcher.

Our study links the theoretical conceptions to the applied practices in which the contemporary studies abound. The study will also choose samples of critical discourse, because it is not easy to dead with the critical discourse within a single study in a particular period of time. It will take notice of the critical interests hawing been accomplished by the feminine writers; the opinions and objections having been said about them in a bid to present a vision clarifying the critical stance represented by their writings, i.e. that which concern with the critical approaches only excluding the other critical phenomena. In this respect, there are several writings by the critics which can not be controlled nor opened unto epistemological disciplines.

The study is dinged into preliminaries and three chapters preceded by introduction and ended with conclusion. The preliminaries addresses the critical discourse by the Arab woman, and goes into her critical beginnings following a consecutive course from the pro – Islamic period through modern period.

Chapter One whose title is (The Structural Criticism in the Feminine Achievement) includes two sections:

Section One:

It deals with the approaches to the structuralist theories, involves reading in the structuralism: historical background, reading in the concept and terminology, sources of structuralist criticism besides the structuralist bases.

Section Two:

It tackles the procedural applications represented by realizations: Text and its linguistic levels, relationships and dichotomies. The study is dependent upon two books: The novel construction – A contrastive study of the trilogy of Najeeb Mahfoodh, and the criticism of novel from the point of view of the modern linguistic studies. Both books are concerned with the structuralist approach and avoid being exhausitive.

Chapter Two whose title is (Semiotic Criticism) involves two sections:

Section One:

It goes into the semiotic theories and philosophical principles, semiotic fundamentals the sign concept and its divisions and codes, and the contemporary trends of semiotics.

Section Two:

It addresses the applied procedures showing the criteria of semiotic analysis which incorporates the pro – Islamic poetry as a sample, the prose represented in the parallel text, and inter textuality realized in the reader's book and text the sign and significance.

Chapter Three whose title is (Narrative Criticism) has five sections:

Section One:

It touches upon the narration trends in the achieved.

Section Two:

It is concerned with time: concept, divisions and importance in the criticism.

Section Three:

It is concerned with place: limits, divisions and importance .

Section Four:

It is concerned with the perspective: concept, types and importance.

Section Five:

It is concerned with the narrative applications revealed in the texts, and shows how far the achieved is compatible with the narrative concepts especially in the book: The

novel construction: A contrastive study of the triology of Najeeb Mahfoodh.

The study is concluded with an abstract of the most important findings reached to the suggested approach in the study is the analytic descriptive method which has been used to analyze the critical texts and show the most outstanding results. In the study, we have attempted to stick to objectivity avoiding the subjective judgments as much as possible to give a true picture of criticism produced by the woman represented by the Egyptian woman.

The references used in the study are diverse. The importance, in the first place, is given to the texts which have been mentioned in the achieved within the study whether they are concerned with the authorship, or concerned with the translated texts which we may consult when necessary.

The rest of the references involves the Arabic texts and the translated western texts. With respect to the body of the study, it includes a group of books.